

RITA ANDREIA SILVA PINTO DE MACEDO

Desafios da Arte Contemporânea à Conservação e Restauro

Documentar a Arte Portuguesa dos Anos 60/70

2 Volumes (Volume I)

LISBOA

2008



Desafios da Arte Contemporânea à Conservação e Restauro

Documentar a Arte Portuguesa dos Anos 60

Orientação Científica:  
Professora Doutora Raquel Henriques da Silva

Co-orientação:  
Professora Doutora Ana Isabel Seruya



*à minha família*



## AGRADECIMENTOS

Agradeço em primeiro lugar à minha orientadora, Professora Doutora Raquel Henriques da Silva, o facto de ter acreditado desde o início nas potencialidades deste trabalho, que beneficiou profundamente do seu acompanhamento exigente, sempre muito estimulante e encorajador. Foi um privilégio trabalhar com alguém cujo rigor científico se une a uma intensa clareza de pensamento e acção, o que se traduziu, na prática, numa facilidade de comunicação que em muito auxiliou a tarefa de investigação e escrita.

À minha co-orientadora, Professora Doutora Ana Isabel Seruya, agradeço o entusiasmo e motivação que me foi transmitindo ao longo do trabalho, bem como a análise atenta e rigorosa da dissertação.

Não posso deixar de expressar ainda a minha gratidão à Professora Doutora Alison Bracker, investigadora do Royal College of Art, o auxílio na investigação ligada aos recentes desenvolvimentos neste campo de estudo.

Devo este trabalho à colaboração de várias pessoas que nele participaram directa e indirectamente, nomeadamente aos artistas que diversas vezes entrevistei – Lourdes Castro, Ana Vieira, João Vieira, Henrique Ruivo, Alberto Carneiro e Noronha da Costa. Agradeço ainda aos directores de Museus de arte contemporânea ou curadores, que também me receberam – Pedro Lapa, (Museu do Chiado), João Fernandes (Museu de Serralves), Jorge Molder e Ana Vasconcelos e Melo (Museu do Centro de Arte Moderna da Fundação Gulbenkian), Miguel Wandschneider (Culturgest) – e responderam pacientemente a longas questões.

Este trabalho não teria sido possível sem a dispensa de serviço docente de que pude beneficiar para a realização da investigação e escrita. Manifesto assim a minha gratidão ao Departamento de Conservação e Restauro desta faculdade, bem como a todos os meus colegas.

Uma palavra de agradecimento aos meus alunos de vários anos, cuja curiosidade despoletou a investigação que deu base ao tema desta dissertação.

Aos meus amigos e colegas, Fernando Dias e Joana Cunha Leal, pela ajuda dedicada, tanto em aspectos importantes relacionados com a dissertação como na cedência de material para as aulas em alturas críticas.

Gostaria de agradecer muito especialmente à minha muito querida família e à minha amiga Ana. Certa de que as palavras nunca seriam suficientes para lembrar tudo o que este trabalho e a sua autora lhes deve, tanto em aspectos práticos, logísticos como emocionais, registo aqui apenas a minha mais profunda gratidão.





## SUMÁRIO

A dissertação que aqui se apresenta partiu da necessidade de colocar em confronto as bases éticas da conservação e restauro, que assentam na defesa da materialidade histórica, com a progressiva desmaterialização da arte que ocorre a partir da década de 60 em diante. A organização do trabalho implicou, na escrita, a distinção entre duas partes: uma histórico-teórica e a outra de carácter mais prático. Na primeira parte procurámos justificar a progressiva tendência histórica para a desmaterialização do suporte artístico bem como a consequente necessidade de um re-pensamento dos aspectos éticos e práticos da conservação, com particular atenção à documentação do ponto de vista autoral. Na segunda parte da dissertação apresentamos um conjunto de oito casos práticos, a partir de obras de oito artistas portugueses – Henrique Ruivo, Lourdes Castro, Noronha da Costa, Ana Vieira, Alberto Carneiro, João Vieira, René Bertholo e Helena Almeida - todos com início de carreira na década de 60. Procurámos reunir, com base numa investigação em torno dos aspectos da criação da obra, mas também da sua recepção, informação detalhada sobre materiais constitutivos, sua origem e semântica, técnicas, processos criativos, bem como a posição de cada autor relativamente ao envelhecimento das obras em análise. Para o efeito procedemos a um conjunto de entrevistas presenciais aos artistas em questão, directores de museus e curadores – com envolvimento com as obras daqueles - bem como ao levantamento da fortuna crítica associada às obras seleccionadas. Um dos aspectos que se revelou decisivo ao longo do trabalho foi o da investigação dos processos criativos, central para obras cuja autenticidade não se pode resumir a qualquer noção de originalidade material, podendo contudo ser alicerçada na investigação e documentação do processo criativo, realizado essencialmente a partir do ponto de vista autoral. O trabalho efectuado teve também como objectivo a compreensão das condições reais de conservação documental das peças. Concluímos: a necessidade de se proceder à documentação (inscrição) como forma de conservação; o papel imprescindível de uma historiografia da arte mais centrada nos aspectos da preservação; a urgência de formar profissionais preparados para desempenhar esta tarefa; bem como a indispensabilidade de ferramentas que permitam a organização da informação e a sua disponibilização, no âmbito da comunidade envolvida na arte contemporânea, e ao público em geral.

## **ABSTRACT**

This dissertation stems from the need to confront the ethical principles for conservation and restoration that are based on the defense of the historical materiality, with the progressive dematerialization of the object of art that takes place from the 1960s onward. The organization of this work involved the differentiation of two parts: a historical, theoretical one, and a more practical one. In the first part, we try to elucidate the historical trend towards a greater dematerialization of the artistic medium, and the ensuing need to rethink the ethical and practical aspects of conservation, with particular attention to documentation from the authorial perspective. In the second part of the dissertation we present a series of eight practical cases based on the works of eight Portuguese artists – Henrique Ruivo, Lourdes Castro, Noronha da Costa, Ana Vieira, Alberto Carneiro, João Vieira, René Bertholo and Helena Almeida – all having started their careers in the 1960s. We tried to gather detailed information, based on a research into all areas of the creation of artworks, but also in their reception, their constituent materials, their origins and semantics, techniques, creative processes, as well as each author's stance on the aging of his/her works. To that effect we have carried out a series of visually recorded interviews with these artists, museum directors and curators related to the works selected, and also a survey of the critical fortune of those works. One of the aspects that proved to be decisive during our work was the research of the creative processes, crucial to the authenticity of the artworks, which cannot be summed up to some notion of material originality but can be supported by research and documentation on the creative process developed by the author. The work we carried out was also aimed at understanding the real conditions of documental conservation of artworks. We conclude that documentation (inscription) is a vital need and must be regarded as a way of conservation; the indispensable role of an art historiography more centered on the aspects of preservation; the urgency of training experts to carry out this task; and the need for tools that allow the organization of information and a way to pass on this information to the community involved in contemporary art, and to the public in general.

## ÍNDICE DE SIMBOLOGIA E NOTAÇÕES

AICA – Associação Internacional de Críticos de Arte  
AIC – America Institute of Conservation  
BMPT – Buren, Mosset, Parmentier, Toroni  
CAPC – Círculo de Artes Pláticas de Coimbra  
CAM – Centro de Arte Moderna  
CCI – Canadian Conservation Institute  
CGAC – Centro Galego de Arte Contemporânea  
CoBrA – Copenhagen, Brussels, Amsterdam  
ECCO – European Confederation of Conservator-Restorer's Organizations  
ESBAL – Escola Superior de Belas Artes de Lisboa  
ESBAP – Escola Superior de Belas Arte do Porto  
FCG – Fundação Calouste Gulbenkian  
FLAD – Fundação Luso America para o Desenvolvimento  
GRAV - Groupe de Recherche d'Art Visuel  
GM – General Motors  
IIC – International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works  
IKB – International Klein Blue  
ICN – Instituut Collectie Nederland  
ICCROM – International Centre for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property  
ICOMOS – International Council on Monuments and Sites  
IPCR – Instituto Português de Conservação e Restauro  
IPM – Instituto Português de Museus  
INCCA – International Network for the Conservation of Contemporary Art  
ICOM – International Council of Museums  
JAIC – Journal of the American Institute of Conservation  
MFA – Movimento das Forças Armadas  
LCD – Liquid Crystal Display  
MoMA – Museum of Modern Art  
RTP – Rádio Televisão Portuguesa  
SACOM – Semana de Arte Contemporânea de Malpartida  
SNBA – Sociedade Nacional de Belas Artes  
SBA – Serviço de Belas Artes  
SBMK - Stichting Behoud Moderne Kunst  
SEIT – Secretaria Nacional de Informação e Turismo  
SNI – Secretariado Nacional de Informação  
UNESCO – United Nations Educational Scientific, and Cultural Organization



# ÍNDICE DE MATÉRIAS

## Volume I

<b>Introdução</b>	pg. i
<b>PARTE I</b>	pg.1
<b>Capítulo 1</b> - Especificidades da Arte Contemporânea Da Subjectivação à Desmaterialização	pg. 3
<b>Capítulo 2</b> - Arte Contemporânea e Preservação Entre a Intenção do Artista e a Ética da Conservação e Restauro	pg. 35
A intenção do Artista	pg. 37
Materialidade, Semântica e Conceito	pg. 42
Limitações da Auscultação do Artista	pg. 45
Aspectos Legais	pg. 52
A Ética da Conservação e Restauro	pg. 53
Conflitos entre a Ética e a Preservação de Arte Contemporânea	pg. 56
A Autenticidade	pg. 62
Autenticidade e autoria	pg. 65
Preservar a Autenticidade na Arte Contemporânea: o Papel da Documentação	pg. 68
Contributos das Ciências do Património	pg. 75
<b>PARTE II</b>	pg. 69
<b>Capítulo 1</b> -As décadas de 60 e 70 em Portugal. Contexto político e institucional	pg. 83
Casos de Estudo	pg. 115
<b>Capítulo 2 - Henrique Ruivo</b>	pg. 117
Enquadramento Histórico	pg. 119
Materiais e técnicas e processos criativos: contexto e significação. Relevos de Madeira	pg. 124
Relevos Brancos e Relevos com Cor	pg. 128
Envelhecimento. Conservação-Restauro e Intenção do Artista	pg. 133
<b>Capítulo 3 - Lourdes Castro</b>	pg. 137
Enquadramento Histórico	pg. 139
Objectos	pg. 141
Materiais e técnicas: contexto e significação. «Caixa Azul» e «Caixa Verde»	pg. 143
Das Sombras	pg. 149
Montanha de Flores	pg. 155
Envelhecimento. Conservação-Restauro e Intenção da Artista	pg. 158
«Caixa Azul» e «Caixa Verde»	pg. 158
Montanha de Flores	pg. 160
<b>Capítulo 4 - Noronha da Costa</b>	pg. 167
Enquadramento Histórico	pg. 167
Materiais e Técnicas. Contexto e significação. Objectos	pg. 176
<i>Magritte Após Godard, 1967</i>	pg. 176
O Azul Eterno do Mediterrâneo,	pg. 178
Sem Título	pg. 179
Envelhecimento. Conservação - Restauro e Intenção do Artista	pg. 180

<b>Capítulo 5 - Ana Vieira</b>	pg. 189
Contexto Histórico	pg. 191
Processo Criativo, Materiais e Técnicas: Contexto e significação. Ambientes	pg. 200
<i>Ambiente</i> (Sala de Jantar)	pg. 203
Ambiente (A Casa)	pg. 205
Envelhecimento. Conservação -Restauro e Intenção do Artista	pg. 208
«Sala de Jantar»	pg. 209
«A Casa»	pg. 213
<b>Capítulo 6 – Alberto Carneiro</b>	pg. 219
Processo Criativos, materiais e técnicas: contexto e significação	pg. 232
Contexto Histórico	pg. 221
Canavial: memória metamorfose de um corpo ausente	pg. 232
Uma floresta para os teus sonhos	pg. 241
Os sete rituais estéticos sobre um feixe de vimes na paisagem	pg. 245
Um campo depois da colheita para deleite estético do nosso corpo	pg. 251
Envelhecimento. Conservação-Restauro e Intenção do Artista	pg. 255
<b>Capítulo 7 – João Vieira</b>	pg. 265
Contexto Histórico	pg. 267
Performances	pg. 271
Expansões	pg. 274
Incorpóreo	pg. 282
Preservação e Reinterpretação	pg. 288
<b>Capítulo 8 – René Bertholo</b>	pg. 297
Contexto Histórico	pg. 299
Processo Criativos, materiais e técnicas: contexto e significação	pg. 304
Modelos Reduzidos	pg. 304
Envelhecimento. Conservação-Restauro	pg. 313
<b>Capítulo 9 – Helena Almeida</b>	pg. 321
Contexto histórico	pg. 323
A fusão de linguagens na obra de Helena Almeida	pg. 328
Processo Criativo, materiais e técnicas: contexto e significação	pg. 336
Desenho Habitado	pg. 339
Pintura Habitada	pg. 343
Envelhecimento. Conservação-Restauro	pg. 346
<b>Considerações Finais</b>	pg. 351
<b>Bibliografia</b>	pg. 363
<b>Índice onomástico</b>	pg. 391

# ÍNDICE

## Volume II

Índice de Figuras	pg. i
Henrique Ruivo	pg. 1
Lourdes Castro	pg. 12
Noronha da Costa	pg. 50
Ana Vieira	pg. 63
Alberto Carneiro	pg. 108
João Vieira	pg. 171
René Bertholo	pg. 184
Helena Almeida	pg. 240





## INTRODUÇÃO

Este trabalho nasceu da vontade e da necessidade de criar uma conexão entre um percurso académico, que se foi cumprindo na área da História da Arte, e o ensino, no âmbito da licenciatura em Conservação e Restauro. No final do mestrado, a realização de uma tese intitulada «Artes Plásticas em Portugal no Período Marcelista: 1968-1974», apresentada da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, sob orientação científica da Prof. Margarida Acciaiuoli, implicou a investigação da arte produzida em Portugal em finais da década de 60 e inícios de 70. Por sua vez, a conclusão desta etapa coincidiu com a integração numa pequena equipa de investigação constituída para estudar o Grupo KWY, que viria a culminar na exposição *KWY Paris 1958-1968*, inaugurada no Centro Cultural de Belém em 2001.<sup>1</sup> Este centramento num período histórico de profundas transformações no campo das artes, marcado pela vontade expressa de ultrapassar as fronteiras entre modalidades artísticas, levaria à necessidade de aprofundar a investigação da arte portuguesa dos anos 60, o que resultou num projecto de tese de doutoramento, (BD/18311/98) sobre o estudo das artes plásticas em Portugal ao longo dessa década.

Todavia, o ensino das disciplinas de História da Arte Contemporânea e Teoria da Arte num Departamento de Conservação e Restauro, bem como o confronto frutífero com colegas e alunos, suscitaram novas inquietações e interrogações, o que seria de esperar dada a especialização no estudo de uma época na qual a desmaterialização dos suportes e o aparente desinteresse dos artistas relativamente aos aspectos da durabilidade das suas criações eram factores marcantes. Assim, mantendo-se a investigação sobre os anos 60 em Portugal, propusemos novo tema de doutoramento, o qual teve origem justamente na necessidade de trabalhar este cruzamento entre a História da Arte e a Conservação.

O projecto de tese propunha à partida um trabalho de carácter teórico-prático que analisasse a problemática da preservação, em relação com um período histórico em que a arte se pautava pelo recurso a materiais frágeis e efémeros e, simultaneamente, pelo relegar para segundo plano das questões materiais, elegendo a ideia ou conceito como fundamento. Ou seja, a contradição aparente entre as noções de durabilidade, materialidade,

---

<sup>1</sup> KWY PARIS, 1958-1968 (coord. Margarida Acciaiuoli), Lisboa, Centro Cultural de Belém, 2001

historicismo e originalidade, veiculadas pela doutrina da conservação e restauro, e a progressiva desmaterialização da arte dos anos 60, constituiria o tema central a investigar.

A primeira fase, de recolha bibliográfica sobre o tema, revelou que os estudos de carácter teórico neste âmbito eram escassos. Para além de alguns artigos pontuais, da autoria de conservadores-restauradores com experiência de intervenção em obras de arte do século XX, destacavam-se as actas de alguns congressos realizados já na segunda metade da década de 90 – *From Marble to Chocolate* (Tate Gallery, Londres, 1995), *Modern Art: Who Cares?* (Foundation for the Conservation of Contemporary Art, Amesterdão, 1999) *Mortality-Immortality, The Legacy of 20<sup>th</sup> Century Art* (Getty Conservation Institute, 1999) e, acabado de publicar, *Permanence Through Change: The Variable Media Approach* (Guggenheim N.Y. e Fondation Daniel Langlois, Montréal, 2003) – apresentando casos de estudo e reiterando a impossibilidade de estabelecer consensualmente um modelo de intervenção para a arte deste período com aplicação universal.

Compreendendo a necessidade de proceder casuisticamente, escolhemos um núcleo de oito artistas portugueses vivos que iniciaram a sua carreira nos anos 60 e 70: Lourdes Castro (n. 1930), Helena Almeida (n. 1934), João Vieira (n. 1934), René Bertholo (1935-2005), Henrique Ruivo (n. 1935), Alberto Carneiro (n. 1937), Ana Vieira (n. 1940) e Noronha da Costa (n. 1942). Tendo em conta o vasto leque de artistas que emerge neste período, a selecção não era tarefa simples. Contudo, o critério principal foi o da criação de um naipe variado de criadores na sua relação com a materialidade, a estética e o conceito. Escolhemos, assim, desde autores que, trabalhando com materiais não tradicionais (ou seja materiais que não foram especificamente concebidos para artistas), tivessem maior relação com a materialidade, até outros que criaram obras em que a materialidade se tornava acessória ou inexistente. Estamos, no entanto, conscientes de que esta selecção tem uma componente subjectiva e de que, ao escolher um conjunto de artistas para a realização de um trabalho desta natureza, poderíamos ter optado por outros.

O objectivo traçado foi o de investigar materiais, técnicas, situações de apresentação das peças em exposições, processos criativos e o posicionamento dos autores face ao problema da sustentabilidade das suas obras. Para esse efeito a metodologia consistiu, numa primeira fase, na recolha de textos críticos e historiográficos sobre os autores escolhidos,

procedendo a um levantamento de exposições individuais, entrevistas publicadas e documentação visual sobre as obras.

Cedo compreendemos a necessidade de investigar obras ou grupos de obras e não autores em geral, uma vez que a intenção do artista, os materiais e técnicas utilizados, bem como as atitudes do autor relativamente ao envelhecimento, não se aplicam facilmente ao conjunto da sua produção. Assim, a selecção das obras seguiu também um critério: procurámos escolher, por um lado, obras de três museus diferentes – Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, Museu do Chiado e Museu de Serralves – mas também peças não pertencentes a instituições museológicas, cujos proprietários fossem os próprios artistas ou particulares, ficando assim em evidência diferentes tipos de conservação.

Seleccionadas as peças, procurámos, no âmbito do museu, informações mais detalhadas sobre as mesmas: documentação visual, relatórios de conservação, fichas descritivas, entre outros. Entrevistámos os directores dos referidos museus – Jorge Molder, Pedro Lapa e João Fernandes, respectivamente - e alguns comissários de exposições individuais dos artistas seleccionados, para compreender políticas de preservação, pontos de vista sobre a conservação e apresentação das obras. O fulcro do trabalho partiu, no entanto, das entrevistas aos artistas, pelas razões que mencionamos na conclusão deste trabalho, ou seja, pelo facto de, nas instituições museológicas em que estão representados, muito pouca informação ter sido registada sobre as obras destes autores. O nosso trabalho centrou-se assim na recolha de informação sobre as mesmas.

Surgiram de imediato algumas dificuldades na realização das entrevistas aos artistas. A investigação ressentiu-se particularmente com o desaparecimento de René Bertholo, em Junho de 2005. Lamentámos a morte de um dos grandes artistas da sua geração e da pessoa que, desde os trabalhos preparatórios para a exposição KWY, se tinha tornado também um amigo. A sua morte fez-nos compreender mais profundamente a necessidade da realização deste trabalho, uma vez que, sem a sua colaboração, ficámos privados de dados determinantes para a compreensão dos seus objectos. Neste caso, a possibilidade que nos foi proporcionada pela Professora Raquel Henriques da Silva de investigar o processo do artista (que data do período em realizou os objectos), no arquivo do Serviço de Belas-Artes da Fundação Calouste Gulbenkian, ao qual muito poucos investigadores puderam ainda ter

acesso, acabou por ajudar a colmatar algumas falhas, levando-nos a tomar a decisão de incluir na dissertação o capítulo projectado inicialmente.

Por outro lado, nem todos os artistas estavam disponíveis ou prontos a discutir aspectos relacionados com a conservação das suas obras. O caso de Helena Almeida foi o mais evidente. Apesar de muitas tentativas ao longo de dois anos, não chegámos a realizar nenhuma entrevista presencial com a artista, conseguindo apenas curtas conversas telefónicas, sem resultados práticos para o trabalho. Também no caso de Helena Almeida optámos por não desistir da inclusão de um capítulo nesta dissertação, por razões específicas: a primeira, porque durante a investigação tivemos conhecimento de que a artista, ao preparar a sua exposição, na edição de 2005 da Bienal de Veneza, foi confrontada com a necessidade de proceder ao restauro de uma obra de 1976, a pedido da Fundação Calouste Gulbenkian, o que significava para nós a possibilidade de analisar o processo. A segunda, porque tínhamos a hipótese de recorrer a várias entrevistas publicadas com a autora, com grande qualidade, nas quais conseguimos obter alguns pormenores importantes sobre o seu processo criativo e ainda, porque, devido à inaudita explosão de reconhecimento da obra de Helena Almeida nos últimos anos, houve diversas exposições antológicas da obra da artista, que significaram a produção de textos críticos e historiográficos sobre a autora.

A dificuldade de trabalhar o tema da preservação surgiu também com Noronha da Costa. Tendo-se disponibilizado para uma entrevista, o autor não foi sensível às questões colocadas no âmbito deste trabalho, manifestando alguma relutância em responder a perguntas relacionadas com a materialidade das obras, as técnicas utilizadas ou mais concretamente assuntos relacionados com o envelhecimento dos objectos. Mais uma vez decidimos avançar com este capítulo pelo facto de termos conseguido reunir informação relevante, neste caso, relativa aos critérios de restauro das obras de Noronha da Costa, no âmbito da sua exposição retrospectiva, em 2004, no Centro Cultural de Belém, nomeadamente, entrevistas com o comissário da exposição e o conservador-restaurador encarregue do restauro das obras expostas.

As entrevistas aos outros artistas tiveram plena aceitação dos mesmos, ainda que, naturalmente, os seus posicionamentos face às questões levantadas tivessem divergido bastante. Para alguns, o tema foi mais facilmente compreendido e assimilado, tendo as

respostas surgido com alguma facilidade, para outros, a relativa novidade das questões atrasou a formulação de respostas, o que levou à necessidade de realização de várias entrevistas.

A este nível interessa reflectir sobre a metodologia de registo seguida nestas entrevistas. Optámos, praticamente desde o início, pela gravação em áudio das mesmas, ainda que tivéssemos colocado a hipótese do registo vídeo. Contudo, uma primeira experiência revelou que os artistas se sentiam desconfortáveis com um método de registo mais invasivo, ao passo que a gravação em áudio recebeu mais prontamente a autorização dos entrevistados, além de termos verificado que ao fim de alguns minutos o aparelho de registo acabava por ficar esquecido e a entrevista decorrer com naturalidade.

Para cada uma das entrevistas foi criado, previamente, uma espécie de guião, com perguntas específicas sobre as obras em análise, como forma de manter um fio condutor da conversa. Contudo, esforçámo-nos para que os entrevistados se sentissem à-vontade, deixando a conversa correr sempre que esse fosse o seu desejo. Na sequência da gravação das entrevistas e respectiva transcrição, colocou-se desde logo um problema: o da edição do material recolhido. Com consciência de que estávamos a trabalhar com material inédito e com grande valor documental, pensámos que seria interessante apresentar por escrito as entrevistas nos anexos deste trabalho. No entanto, os problemas relativos à edição, que implicava cortes e reajustamentos de discurso e linguagem, bem como a necessária aprovação dos entrevistados, acabou por nos desviar desse objectivo inicial, levando-nos a decidir trazer aos textos de cada capítulo a «voz» dos autores, sem necessidade de recorrer a cortes e montagens de texto. Acrescente-se que apenas dois dos entrevistados manifestaram vontade de ler as transcrições, tendo procedido à revisão total das mesmas, sem contudo alterarem qualquer aspecto do seu conteúdo.

A organização da dissertação implicou a distinção entre duas partes: uma histórico-teórica e a outra de carácter mais prático. Na primeira, iniciámos com um capítulo intitulado «Especificidades da Arte Contemporânea. Da subjectivação à desmaterialização», que apresenta uma síntese crítica da história da arte da segunda metade do século XX. Neste texto, procurámos justificar, através da demonstração da progressiva tendência histórica para a desmaterialização do suporte artístico, a necessidade de um repensamento da conservação face àquele que a doutrina da conservação e restauro tem veiculado. No

segundo capítulo desta parte, «Arte Contemporânea e Preservação. Entre a Intenção do Artista e a Ética da Conservação e Restauro» analisámos os principais problemas teóricos e éticos que se colocam à conservação de arte contemporânea, focando a atenção na necessidade de documentar o ponto de vista autoral.

A segunda parte do trabalho começa com um capítulo de contextualização histórica, em que esboçamos a conjuntura cultural e artística que enquadra, no tempo e no espaço, embora genericamente, a actividade dos artistas seleccionados. Segue-se um conjunto de oito casos práticos, através dos quais procurámos identificar, a partir da selecção de obras específicas, conforme referimos acima, materiais, técnicas e processos criativos. A ordem que demos ao conjunto dos capítulos, cada um dedicado a um artista, subjaz à nossa perspectiva da relação que cada artista tem com a materialidade – ainda que assumamos que esta possa ser discutível – começando com a pintura-objecto de Henrique Ruivo, em que observamos uma relação mais intensa entre obra e matéria, e terminando com João Vieira, cujas obras, de *performance*, são efémeras e, por assim dizer, «desmaterializadas».

Todos os capítulos sobre os artistas se iniciam com um enquadramento histórico da actividade do autor, fornecendo uma pequena biografia que procura contextualizar as obras seleccionadas, seguindo-se uma análise de materiais técnicas e processos criativos e terminando com as questões mais directamente ligadas ao envelhecimento, à conservação e ao restauro. Desde o primeiro momento a nossa intenção era realizar, junto dos artistas, a pesquisa e recenseamento de técnicas e materiais, bem como o seu carácter semântico. Os resultados nem sempre foram os esperados, conforme explicamos nas Considerações Finais.

O primeiro volume termina com uma bibliografia dividida em três secções temáticas principais – «Teoria e História da Arte», «Conservação e Restauro» e «Bibliografia Específica Artistas Portugueses» – divisão esta que, ainda que possa parecer um pouco artificial, pretende acima de tudo tornar mais eficaz a leitura. As referências bibliográficas relativas aos artistas dividem-se, em primeiro lugar, por artista, distinguindo-se, em seguida, monografias, catálogos, periódicos e textos críticos e entrevistas. No entanto, salientamos que a bibliografia inscrita na secção «Catálogos» se refere apenas a exposições individuais, uma vez que o alargamento a exposições colectivas não só implicaria um aumento considerável do volume desta secção, como esse registo em pouco serviria os

objectivos do trabalho. Do mesmo modo, referenciamos apenas textos críticos (e artigos de periódicos) que trabalhem o contexto histórico-artístico da obra do autor, no sentido geral, ou que lancem pistas para a uma melhor compreensão das obras aqui estudadas.

O segundo volume da dissertação procura documentar visualmente a condição das obras e reunir um núcleo seleccionado de documentação escrita sobre as mesmas, com especial destaque para entrevistas, textos do artista ou textos críticos, escritos especificamente sobre alguma das obras em análise. Embora fosse nossa intenção inicial fazer uma espécie de história visual de cada peça, a investigação em arquivo demonstrou, todavia, a quase inexistência de imagens da época em que as peças foram concebidas ou a sua pouca qualidade, o que se traduz na falta de informação sobre a condição das mesmas. Nas décadas de 60 e inícios de 70, os catálogos não incluíam imagens das peças que figuravam nas exposições ou geralmente só apareciam uma ou duas imagens do total das obras expostas, com pouca qualidade e em pequeno formato. Do final da década de 70 em diante, os catálogos começam a ter imagens de melhor qualidade, no entanto, nem sempre as obras aqui estudadas foram expostas nesse período. Por outro lado, chegando aos anos mais recentes percebemos que por vezes as imagens são tratadas (em pós produção ou na escolha de ângulos) para que não sejam perceptíveis as marcas do tempo nos objectos. Assim, a tentativa de reunir imagens das obras em tempos diferentes não originou, em algumas situações, os resultados esperados.

Finalmente, advertimos para o facto do elenco documental de cada artista estudado apresentar volume e quantidade de informação diversos. Como não poderia deixar de acontecer a documentação reunida reflecte não apenas a colaboração mais profunda do artista, que tendo disponibilizado material do seu arquivo pessoal - nos casos em que este existe - enriqueceu este trabalho, mas reflecte também o tipo e o grau de complexidade dos problemas surgidos em torno das obras estudadas. Em suma, o valor deste anexo reside no registo de imagens e textos documentais que, de uma ou outra forma, colaborem na preservação da obra como experiência. Aliás, como ficou explícito acima, todo o trabalho realizado no âmbito desta dissertação teve como primeiro objectivo a documentação como forma de conservação.

## **PARTE I**





## **CAPÍTULO I**

### **ESPECIFICIDADES DA ARTE CONTEMPORÂNEA**

#### **Da Subjectivação à Desmaterialização**



«Alors que chez les *Anciens*, l'œuvre est conçue comme un microcosme – ce qui autorise à penser qu'il existe hors d'elle, dans le macrocosme, un critère objectif, ou mieux, substantiel du Beau –, elle ne prend sens chez les *Modernes* que par référence à la subjectivité, pour devenir chez les *Contemporains*, expression pure et simple de l'individualité: style absolument singulier qui ne se veut plus en quoi que ce soit miroir du monde, mais création d'un monde dans lequel il nous est sans doute permis d'entrer, mais en aucune façon ne s'impose à nous comme a priori commun»  
Luc Ferry<sup>1</sup>

«A pair of socks is no less suitable to make a painting with than wood, nails, turpentine, oil and fabric».  
Robert Rauschenberg<sup>2</sup>

## ESPECIFICIDADES DA ARTE CONTEMPORÂNEA

### Da Subjectivação à Desmaterialização da Arte

Na origem do processo de subjectivação da arte está o modo de pensar e sentir que se produz com o Iluminismo e que mais tarde ganhará novos contornos com a Revolução Industrial. A instituição da Academia, em pleno século XVII e, consequentemente, o aparecimento do *Salon*, lugar onde os académicos expunham anualmente as suas obras, foram responsáveis pela criação de um público da arte até então inexistente ou, pelo menos, reduzido às elites aristocráticas e eclesiásticas que geravam uma encomenda directa. O alargamento da arte a outras esferas da sociedade teve necessariamente grandes implicações, a primeira das quais se traduziu no aparecimento de um público vasto e anónimo, facto que desencadearia diversos acontecimentos responsáveis, por sua vez, por alterações no estatuto do objecto artístico. É na sequência desta democratização da arte que surge o mercado, a crítica, o coleccionismo e, naturalmente, a instituição museológica. A arte ganha autonomia, liberta, pelo menos em parte, dos interesses do clero e da aristocracia e das funções a que tradicionalmente estava ligada através destas classes.<sup>3</sup>

Uma das consequências desta autonomia da arte, juntamente com outros factores relacionados com aspectos de natureza tecnológica ou material, como é o caso do

---

<sup>1</sup> Luc Ferry, «La révolution du goût», in *Homo Aestheticus. L'Invention du goût à l'âge démocratique*, Paris, Ed. Grasset et Fasquelle, 1990, pgs. 19.

<sup>2</sup> Robert Rauschenberg, «Untitled Statement» (1959), in *Theories and Documents of Contemporary Art. A Sourcebook of Artist's Writings*, (Dir. Kristine Stiles e Peter Selz), Berkeley, Los Angeles, Londres, University of California Press, 1996, pg. 321.

<sup>3</sup> Ver Valeriano Bozal, «Orígenes de la estética moderna» in *História de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, (dir. Valeriano Bozal), Madrid, Visor, 2000, pgs. 19-32.

aparecimento da fotografia, prende-se com a libertação da arte da sua função de representação, particularmente visível na pintura. Esta torna-se gradualmente um microcosmos individual e subjectivo, cada vez com uma relação menos evidente com o macrocosmos, ou seja, a arte transforma-se numa expressão de pura individualidade. Abdicando de ser espelho do mundo exterior, passa a ser um mundo criado pelo próprio artista, que cultiva a idiossincrasia e a originalidade. Como diz Luc Ferry, podemos conhecer esse mundo individual e entrar nele, mas ele não é um *a priori* comum.

É nesta altura que, segundo o filósofo, o contemporâneo se separa do moderno.<sup>4</sup> A nível filosófico, a arte contemporânea pertence assim a uma maneira de pensar que Ferry identifica como remontando a Nietzsche e à sua célebre afirmação de que «Deus morreu». A morte de Deus, significando a “morte” do sujeito absoluto e o surgimento desta nova era do individualismo, em que já não há uma verdade única mas apenas verdades, ou recordando mais um aforismo de Nietzsche, «já não há factos, só interpretações».<sup>5</sup> Ferry considera o pensamento de Nietzsche como a base filosófica subjacente aos movimentos de vanguarda do início do século XX, porque anuncia a era do ultra-individualismo que dá origem à libertação das tradições e «consagra a inovação como critério supremo do julgamento estético», mas também porque atribui à arte uma função de verdade que, ao contrário daquela que vingava até ao século XVII, já não é uma verdade racional e harmoniosa, euclidiana, mas sim ilógica, caótica, informe e não euclidiana.<sup>6</sup>

Assim, a arte do século XX ganha um sentido altamente individualizado, tornando-se cada vez mais distante de uma possibilidade transparente de partilha de significação. Um dos aspectos mais evidentes desta questão reside no modo como os artistas passam a recorrer a materiais muito diversos, atribuindo-lhes um forte carácter expressivo, comunicativo e até ideológico, o que acontece com as primeiras vanguardas do século XX. É assim que no campo das chamadas Belas-Artes começam a entrar materiais não nobres e, sobretudo, materiais que à partida não são criados com o objectivo de virem a ser materiais artísticos.

Ao longo dos tempos, a pintura foi incorporando alguns materiais constitutivos, tanto ao nível dos corantes e pigmentos, como das preparações, dos suportes e acabamentos. No

---

<sup>4</sup> Luc Ferry, «La révolution du goût», in *Homo Aestheticus. L'Invention du goût à l'âge démocratique*, Paris, Ed. Grasset et Fasquelle, 1990, pgs. 17-51.

<sup>5</sup> Idem, *ibidem*, pg. 49.

<sup>6</sup> Idem, *ibidem*, pg. 223.

entanto, em meados do século XIX, as alterações neste campo começam a produzir-se muito rapidamente, mercê das grandes descobertas científicas e tecnológicas ocorridas no âmbito da Revolução Industrial. Em geral, as grandes transformações estão relacionadas com o desenvolvimento da química e, conseqüentemente, das indústrias que dela beneficiam, a partir do momento em que se descobrem novos pigmentos, se aperfeiçoa o fabrico de uns e se sintetizam outros. Deste modo, os materiais da arte deixam de ser preparados e produzidos no atelier do artista, passando a ser fabricados industrialmente.<sup>7</sup> A produção industrial vai condicionar profundamente a produção artística, colocando à disposição dos criadores novos recursos.

Alguns dos pintores que em meados de oitocentos se fixaram em Barbizon, na Floresta de Fontainebleau, pintando ‘sur le motif’, começam já a utilizar tintas prontas a usar em pequenas e rápidas pinceladas.<sup>8</sup> Aparecia o tubo de tinta, deixando para trás o trabalho longo das preparações, das misturas, das receitas de longa tradição. Do ponto de vista tecnológico, o impressionismo beneficia logo à partida de duas grandes inovações que determinam o seu surgimento: o referido tubo de tinta e a fotografia, que desviava a pintura da função representativa, que até então tinha absolutamente de garantir. Mas os pintores impressionistas, interessados justamente no registo da impressão, procuravam executar uma pintura rápida, que também não se compadecia com as regras académicas que propunham preparações e estratos múltiplos.

Em 1907, Pablo Picasso (1881-1973) pinta as *Demoiselles D’Avignon*, iniciando um caminho que poria definitivamente em causa a ideia de arte como *mimesis*, assinalando a primeira grande crise da representação. Depois do cubismo analítico, que desenvolve a par de George Braque (1882-1963), ambos iniciam um processo de colagem de papéis sobre o suporte da tela, técnica que se desenvolve plenamente com o Cubismo Sintético. Picasso e Braque começam por utilizar pós metálicos misturados com os pigmentos ou as camadas preparatórias.<sup>9</sup> Em seguida passam a fazer uso de materiais não nobres, incluindo letras comerciais, papéis impressos, jornais, todos eles com forte carácter estético e expressivo.

---

<sup>7</sup> Ver Sergio Angelucci, «Introduzione», in *Arte Contemporanea, Conservazione e Restauro*, (Dir. Sergio Angelucci) Fiesole, Nardini Editori, 1994, pg. 14.

<sup>8</sup> Ver Tiziana Mazzoni, «All’Origine del Problema Conservativo dell’Arte Contemporanea, La Pittura del XIX Secolo. Materiali. Technique. Alterazione», in *Arte Contemporanea, Conservazione e Restauro*, (Dir. Sergio Angelucci), Fiesole, Nardini Editori, 1994, pgs. 17-37.

<sup>9</sup> Ver Paolo Montorsi, «Una Teoria Del Restauro Contemporaneo», in *Conservare L’Arte Contemporanea*. (dir. Lidia Righi), Fiesole, 1992.

Ao contrário do que se passava no final do século XIX, os novos materiais da arte não eram já um meio para chegar a um fim. Eram eles o próprio meio e o fim ao mesmo tempo. Há aqui uma alteração importante no estatuto da arte: a representação transforma-se em apresentação. A presentificação dos «*papiers collés*» do cubismo não substitui nada, não representa nada, vale por si própria de modo muito afirmativo.

Em 1914, Picasso inicia uma série de *Naturezas Mortas* em que combina diversos objectos encontrados, entre os quais pedaços de madeira, metal, elementos têxteis, bocados de tela, etc., fixando alguns deles sem qualquer intervenção adicional. É aqui que começa a história da fragilidade dos materiais não tradicionais da arte contemporânea.<sup>10</sup> Nestas *collages* e *assemblages*, o objectivo de Picasso e Braque era chegar o mais próximo possível da realidade, razão pela qual recorrem a elementos que todos conhecem e que todos podem experimentar, afastando-se assim dos materiais concebidos propositadamente para artistas e iniciando o esbatimento de fronteiras entre a pintura e a escultura que, como veremos, evoluirá ao longo da década de 60, para uma fusão entre as várias artes.

A exploração de novos materiais e técnicas é um dos apanágios das chamadas vanguardas históricas. Além das *collages* iniciadas pelos pintores cubistas, muitas outras diligências se fizeram no sentido da inovação neste campo. O espaço bidimensional do quadro tende a tridimensionalizar-se, transformando-se por vezes em verdadeiros quadros-objecto, articulando a pintura com o espaço exterior. As referências possíveis são várias, entre os pintores futuristas italianos, os suprematistas como Malevitch (1878-1935), construtivistas como Tatlin (1885-1953), verificaram-se muitas outras experiências dentro das vanguardas russas, e sobretudo no âmbito do movimento Dada e do Surrealismo, sem esquecer Kurt Schwitters (1887-1948) com *Merzbau*, a célebre proto-instalação que o artista alemão começou a criar no espaço do seu apartamento, em Hanover, em 1923.

No entanto, podemos afirmar que depois das naturezas mortas tridimensionais de Picasso, o segundo momento chave das vanguardas históricas, no sentido que aqui importa desenvolver, surge com o conceito de *readymade* proposto por Marcel Duchamp (1887-1968) em 1913, mas verdadeiramente consolidado em 1915. O primeiro *readymade*

---

<sup>10</sup> Falamos de materiais não tradicionais, ou seja de materiais não concebidos *a priori* para utilização nas “Belas-Artes” e não dos materiais pictóricos e outros associados que, pelo seu carácter experimental, ao longo do século XIX demonstraram muitas vezes grande fragilidade.

realizado por Duchamp, uma roda de bicicleta em cima de um banco, data de 1913; no entanto, o artista só inventaria o termo dois anos mais tarde em Nova Iorque, quando ali se fixou temporariamente na sequência da Guerra. Em 1914, criava o *Escorredor de Garrafas*, desta vez um *readymade* puro, não rectificado, ou seja, em que o autor não intervinha, como acontecia ainda no caso da *Roda de Bicicleta*, para juntar ou colar duas peças diferentes e transformá-las numa só obra. Com *Escorredor de Garrafas* Duchamp colocava uma questão diferente da anterior. Este já não poderia ser lido na sequência das *assemblages* de Picasso, uma vez que a obra de arte era agora um objecto sem outra intervenção do artista para além da escolha. A escolha é o gesto que define a obra e que se substitui ao «fazer»: «If the word “art” means making, and if making means choosing, then we are left to draw the most general conclusion possible: art means choosing»,<sup>11</sup> afirmaria mais tarde.

Para Marcel Duchamp, a arte afasta-se do «fazer» tradicional desde o momento em que é inventado o tubo de tinta. Numa entrevista a Katherine Kuh, em Maio de 1961, explica-o claramente: «Let’s say you use a tube of paint; you didn’t make it. You bought it and used it as a ready-made. Even if you mix two vermilions together, it’s still a mixing of two ready-mades. So man can never expect to start from scratch; he must start from ready-made things like even his own mother and father».<sup>12</sup> No mesmo ano, no âmbito do *Symposium on the Art of Assemblage*, reforçaria a ideia: «Since the tubes of paint used by the artists are manufactured and ready-made products we must conclude that all paintings in the world are “readymades aided” and also works of assemblage».<sup>13</sup>

Mas Duchamp explica que o processo de escolha é mais complexo do que parece à primeira vista: «É muito difícil escolher um objecto porque depois de quinze dias começa-se a gostar dele ou a detestá-lo. É preciso chegar a qualquer coisa de uma indiferença tal, que não se tenha nenhuma emoção estética». A escolha do *readymade* é sempre baseada na indiferença visual, e ao mesmo tempo, numa ausência total de bom ou mau gosto» e Duchamp acrescenta que o gosto é «Um Hábito. A repetição de uma coisa já aceite. Por

---

<sup>11</sup> Marcel Duchamp, entrevista com Katherine Kuh, in *The Artist’s Voice Talks with Seventeen Artists* (New York: Harper & Row, 1962), pg. 90, citado por Thierry de Duve, «The Ready-made and the Tube of Paint», in *Kant After Duchamp*, Massachusetts, London, The MIT Press, 1997, pg. 163.

<sup>12</sup> Marcel Duchamp, entrevista com Katherine Kuh, in *The Artist’s Voice Talks with Seventeen Artists* (New York: Harper & Row, 1962), pg. 90, citado por Thierry de Duve, «The Ready-made and the Tube of Paint», in *Kant After Duchamp*, Massachusetts, London, The MIT Press, 1997, pg. 163.

<sup>13</sup> Marcel Duchamp «A Propos of Readymades», in *SS*, pg. 141, citado por Thierry de Duve, *op. cit.* pg. 163.



isso evitou sempre «fazer uma forma no sentido estético, fazer uma forma ou uma cor. E repeti-las».<sup>14</sup> E o *readymade* foi a sua arma contra o «retiniano», ou seja contra o primado da visualidade na arte.

Mas na origem do *readymade* não está apenas a ideia da escolha como atitude artística, nem de mera crítica da «arte retiniana». Como diz Hal Foster, «This device allowed him to leap past old aesthetic questions of craft, medium, and taste (“is good or bad painting or sculpture?”) to new questions that were potentially ontological (“what is art”), epistemological (“how do we know it?”), and institutional (“who determines it?”)».<sup>15</sup> Estes últimos passos foram dados com o mais famoso dos seus *readymades*, intitulado *Fontaine*, um urinol fabricado industrialmente e rodado a 90°, no qual inscreveu as palavras “R. Mutt, 1917”. Apresentou-o, anonimamente, na Exposição da Sociedade dos Independentes, em Nova Iorque, de que era um dos fundadores e elemento do júri. Contra as regras da exposição que implicavam a aceitação e apresentação das obras de todos os candidatos, o urinol proposto por Duchamp foi a única obra rejeitada. O autor reagiu, publicando um texto, sob o nome de Beatrice Wood, na revista *The Blind Man* em que afirmava: «Whether Mr Mutt with his own hands made the fountain or not has no importance. He CHOSE it. He took an ordinary article of life. Placed it so that its useful significance disappeared under the new title and point of view – created a new thought for that object».<sup>16</sup>

Neste pequeno texto Marcel Duchamp refere alguns dos princípios que estariam na origem de um paradigma artístico que o seu tempo, e os que se avizinhavam, não assimilaria ainda, mas que no final dos anos 50 e sobretudo ao longo da década de 60 e 70, ganharia nova importância e novos desenvolvimentos. A escolha de um objecto vulgar, retirado do quotidiano, a sua recontextualização, ou seja a sua colocação num espaço que lhe confere nova significação (galeria, exposição, museu), o re-nomear o objecto, a que o próprio Duchamp chamou nominalismo pictural, a afirmação da autoria através da inscrição de uma assinatura e a quase não intervenção da “mão” do artista no objecto significam o

---

<sup>14</sup> Marcel Duchamp, *Engenheiro do Tempo Perdido*, (entrevista com Pierre Cabanne, 1966), Lisboa, Assírio & Alvim, 1990, pg. 70.

<sup>15</sup> Hal Foster, «Tatlin’s constructions and Duchamp’s readymades», in *Art since 1900, Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. (dir. H. Foster, R. Krauss, Y-A. Bois, B. Buchloh), Londres, Thames & Hudson, 2004, pg. 125.

<sup>16</sup> Marcel Duchamp «The Richard Mutt Case», *The Blind Man*, 1917, citado por Hal Foster, Tatlin’s constructions and Duchamp’s readymades», in *Art since 1900, Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. (dir. H. Foster, R. Krauss, Y-A. Bois, B. Buchloh), Londres, Thames & Hudson, 2004, pg. 129.

deslocamento da arte do aspecto sensorial, eminentemente relacionado com a visão, para o campo do pensamento.

A obra de Marcel Duchamp não teve eco na produção artística internacional durante muito tempo. O período entre as duas Guerras foi de grande tensão na Europa, onde os regimes ditatoriais foram de algum modo responsáveis pelo chamado «Regresso à Ordem», que traduz um progressivo retorno à figuração ou, no mínimo, o regresso a uma expressão formal mais naturalista. Mas, à parte deste olhar mais objectivo para a realidade, são lançadas, a partir de 1924, as bases teóricas do Surrealismo, que pretende efectuar uma revolução construtiva acreditando na possibilidade de mudança da própria sociedade. Na base deste movimento, que em Paris era liderado por André Breton, encontrava-se uma inspiração literária e filosófica, com grande influência da obra de Marx e Freud, consubstanciando um programa que preconizava uma arte nascida no inconsciente como forma de expressar aquilo que de mais profundo e verdadeiro existia no homem: a loucura, a infância, o medo.

As bases teóricas do Surrealismo são entendidas pelos artistas de formas muito diversas, dando origem a resultados formais muito diferentes, mas quase todos relacionando-se com um realismo que, como a designação indica, ultrapassa as fronteiras do natural, estendendo-se a um onirismo poético ou a um «automatismo psíquico».

O Surrealismo estará na origem e desenvolvimento do chamado «Expressionismo Abstracto» nos Estados Unidos, nomeadamente na sua vertente *Action Painting* que, com Jackson Pollock, atinge o auge em finais da década de 40. O deslocamento do centro artístico mundial de Paris para o outro lado do Atlântico está em grande parte associado à emigração de um conjunto de intelectuais e artistas, na sequência da invasão de Paris pelas tropas alemãs em Junho de 1940, entre os quais se encontram Roberto Matta (1911-2002), Salvador Dalí (1904-1989), Yves Tanguy (1900-1955), Man Ray (1890-1976), André Breton (1896-1966), Chagall (1887-1985), Max Ernst (1891-1976), André Masson (1896-1987), e outros. Os Estados Unidos, sobretudo a cidade de Nova Iorque, demonstram grande capacidade de assimilação da arte contemporânea europeia.

Contudo, o desenvolvimento da arte americana não ficaria a dever-se apenas à emigração dos artistas europeus. Desde os anos 30, as experiências do americano Mark Tobey (1890-

1976), que na sequência da sua viagem ao Japão, em 1934, estuda meditação e caligrafia oriental, estão na origem de uma pintura semi-automática que formalmente se situa entre a «abstracção e a figuração». Também nos EUA, Arshile Gorky (1904-1948) e William de Kooning (1904-1997) começaram a desenvolver, a partir dos anos 30, uma arte de cariz expressionista que evidenciava apreço pela obra de Kandinsky e Miró, mas na qual foi possível identificar também, mais tarde, já no final da década de 40, «uma maneira de fazer à americana».<sup>17</sup>

Com grande influência para o desenvolvimento da pintura norte-americana dos anos 40 foram as pesquisas desenvolvidas pelos artistas mexicanos dos anos 20, entre os quais se situam Orozco (1883-1949), Rivera (1886-1957) e Siqueiros (1896-1974), os grandes protagonistas do muralismo. Pretenderam colocar a arte ao serviço da revolução, assumindo conscientemente uma vertente propagandística, tendo sido até certo ponto acolhidos nos Estados Unidos, onde trabalharam no final dos anos 20, influenciando os pintores realistas americanos no sentido de uma opção pela grande escala e pela desistência da pintura de cavalete.

Institucionalmente, Nova Iorque criava também as bases para o acolhimento de uma arte de vanguarda: em 1929 abria o *MoMA* (Museum of Modern Art) e em 1942, Peggy Guggenheim inaugurava a galeria *Art of This Century*, cuja primeira exposição dedicava aos artistas europeus no exílio, e na qual estariam presentes obras de Duchamp, Ernst, Tanguy, Masson, Man Ray, entre outros, evidenciando clara preferência pela estética surrealista mais ligada à expressão do inconsciente e ao formulário da abstracção lírica.

A obra de Jackson Pollock é sem dúvida aquela que melhor sintetiza e desenvolve as pesquisas anteriores. Conjugando os resultados de Gorky e De Kooning com os fundamentos do Surrealismo, consegue levar ao limite o automatismo. Libertando a arte surrealista do domínio da figuração, centra a obra na própria acção, no momento em que pinta a tela. A pintura da tela é uma acção performática, agora já não no cavalete mas geralmente no chão, em dimensões cada vez maiores. Deita as telas no chão, passando por cima destas e derramando tinta de forma aleatória (*dripping*), com base nos movimentos do seu próprio corpo. A partir de 1947, cada obra é, mais do que uma pintura, um registo de

---

<sup>17</sup> Aracil e Delfin Rodríguez, *El Siglo XX. Entre la Muerte del Arte y el Arte Moderno*, ed. Istmo, col. Fundamentos, Madrid, 1988, pg. 348.

um acontecimento dinâmico que resulta do encontro do pintor com a matéria da pintura. Como escreveu Sam Hunter, «Alla fini, i risultati furono determinati dalle azione dell'artista che lavorava sotto la spinta delle necessità del momento. I quadri erano concepiti com un finale aperto: il caso, il rischio, le azione e i gesti fisici preparavano la strada all'opera finita.<sup>18</sup> No entanto, estudos recentes baseados em análises laboratoriais vieram provar que as técnicas utilizadas por Pollock a partir de 1947 não se resumiam ao *dripping* ou à tinta entornada sobre o suporte. O processo era mais complexo e envolvia pincéis e, simultaneamente, tintas à base de óleo e têmperas, directamente aplicadas a partir dos tubos. Em 1949, Pollock utiliza já as relativamente novas tintas à base de resinas alquídicas,<sup>19</sup> que tinham acabado de ser introduzidas no mercado pela DuPont e que só vieram a difundir-se na Europa nos anos 50.<sup>20</sup>

No âmbito das tendências desenvolvidas pelos artistas americanos deste período e ainda no seio daquilo a que se convencionou chamar «expressionismo abstracto» – termo que não designa as pesquisas de um grupo organizado de artistas, mas apenas um conjunto de trabalhos autónomos de diversos pintores que, paradoxalmente, apresentam na sua maior parte um carácter figurativo – inscrevem-se ainda as propostas de artistas como Mark Rothko (1903-1979) e Barnett Newman (1905-1970), que se encaminham para um tipo de pintura mais lírica e meditativa, apresentada em grandes campos de cor, vertente que recebeu o nome de *color field painting*. Grande parte das obras dos criadores da *color field* beneficia da difusão de novos avanços na tecnologia da pintura. Rapidamente compreendem as vantagens das recém comercializadas tintas acrílicas em tubo (flexibilidade, transparência, secagem rápida e, sobretudo, baixo custo) embora as misturassem ainda com técnicas tradicionais.<sup>21</sup>

---

<sup>18</sup> Sam Hunter, *Arte Americana 1930-1970*, (catálogo), Fabbri Editori, 1992, pg.108.

<sup>19</sup> Ver Susan Lake, Eugena Ordonez, Michael Schilling, «A Technical Investigation of Paints Used by Jackson Pollock in His Drip or Poured Paintings», in *Modern Art, New Museums*, IIC, Londres, 2004, pgs. 137-141. Sobre resinas alquídicas ver *CAMEO*, <http://cameo.mfa.org>. «As paints, alkyds are commonly combined with oils (...) to form durable, resistant, non-yellowing paints. Oil-modified alkyds made with small amounts of added oil (...) are called short-oil alkyds and are commonly used in baked enamel finishes on metal appliances and automobiles. Alkyds modified with greater amounts of oil (...) called long-oil alkyds, have been used as house paints, artist paints (...), and varnishes. They have good color retention and drying speeds that are faster than oil paints. In addition, alkyd coatings and paints produce a glossy, hard, tough, and durable finish. They do, however, have a tendency to drip and wrinkle in thick areas». Consultado a 15 de Junho de 2007.

<sup>20</sup> Oscar Chiantore, Antonio Rava, «I nuovi materiali dell'arte contemporanea», in *Conservare l'arte contemporanea, problemi, metodi, materiali, ricerche*, Milão, Electa, 2005, pg. 29.

<sup>21</sup> Oscar Chiantore, Antonio Rava, «I nuovi materiali dell'arte contemporanea», in *Conservare l'arte contemporanea, problemi, metodi, materiali, ricerche*, Milão, Electa, 2005, pg. 31.

Na Europa, ficaram durante a Guerra alguns artistas que foram constituindo uma espécie de resistência, limitando-se a produzir, quase no anonimato. Jean Fautrier (1898-1964), o grande pintor da resistência francesa, realiza durante o ano de 1943 a série *Otages* (Reféns), numa clínica onde se refugiara da Gestapo. É nesta altura que abandona o cavalete e as tintas de óleo para se dedicar a uma pintura feita no chão, sobre papel preparado com uma espécie de reboco no qual aplicava tinta em pasta, conseguindo, através da espessura e da densidade matérica, criar a ideia de corpos feridos e ensanguentados que evocavam tragédias de guerra. Também na Europa, cultivando uma pintura matérica e tátil, encontra-se Jean Dubuffet (1901-1985), que ao contrário de Fautrier acentua valores relacionados com o Dada e o Surrealismo. A sua reflexão sobre a arte leva-o, em meados dos anos 40, à pesquisa de novos territórios a explorar, nomeadamente situações aleatórias, acasos ou acidentes que aconteçam durante a realização da obra, insistindo na importância que estes têm para o entendimento dos mecanismos psíquicos do ser humano. Daqui parte para a busca de um tipo de expressão artística que o leva a valorizar os desenhos feitos por crianças e doentes mentais. Dubuffet é um dos primeiros artistas da segunda metade do século XX a trabalhar com materiais não tradicionais. Em termos gerais, com o chamado «regresso à ordem» europeu e as investigações do «expressionistas abstractos» americanos, a pintura tinha voltado a uma definição mais precisa, abandonando a tendência para se fundir com outras artes. Dubuffet, embora não abandone os materiais tradicionais da pintura, continuando a utilizar frequentemente o óleo, incorpora na matéria pictural diversos materiais não nobres (fragmentos de vidro e espelho, gravilha, areia, corda, etc., fixando-os à tela através de argamassas compostas de cimento, gesso, cola e terras misturadas com verniz.<sup>22</sup> Mais tarde, já nos anos 50, leva a cabo outras experiências, desta vez com suportes diversos sobre os quais aplica elementos têxteis, poeiras, sêmola, açúcar. Já no fim dos anos 50 e início da década de 60, dedica-se a uma série a que, reveladoramente, dá o nome de «Matériologies», juntando aos materiais utilizados anteriormente, diversos elementos botânicos e folhas de prata, chegando ao esgotamento das possibilidades da destruição da forma através da matéria.<sup>23</sup> (fig. 2)

---

<sup>22</sup> Annie Hochart, «Jean Dubuffet: Les Matériaux de la Création», *Conservation Restauration des Biens Culturels*, Paris, ARAAFU, 1989, pg. 119.

<sup>23</sup> Idem, *ibidem*, pg. 121.

Tanto o «expressionismo abstracto» americano como a *art informel*<sup>24</sup> de Dubuffet contribuem para uma maior subjectivização da arte, alargando o fosso entre esta e o público. O isolamento do artista – e a individualização crescente que preside ao seu trabalho – acentuam-se, embora não apenas em virtude de opções materiais e teóricas.

Em parte devido a uma necessidade de estreitar a relação entre arte e público, mas também no âmbito da pesquisa de novos caminhos artísticos, começa a surgir, sobretudo em Inglaterra, em França e nos Estados Unidos, no final dos anos 50, uma produção artística mais centrada na realidade quotidiana. Termos como *pop art*, *nouvelle figuration*, *nouveau réalisme* e *neo dada* procuram englobar investigações artísticas que se desenvolvem com características muito heterogéneas, tendo em comum uma necessidade de ancoragem na realidade, no mundo exterior. Lembremos todavia que, de acordo com Ann Rorimer, «No one label can satisfactorily classify the rhizoidal activity of this period of painting and sculpture, but also of theatre, poetry, dance, music, performance, and film. From mid-1950s through the mid-1960s, these once self-contained disciplines, each with its own methodology and history, were first opened to cross-fertilization».<sup>25</sup>

Nos Estados Unidos, os primeiros passos para esta nova relação com a realidade quotidiana, na arte da segunda metade do século XX, podem ser encontrados na obra de Robert Rauschenberg (n. 1925), Jasper Johns (n. 1930), Edward Kienholz (1927-1994), Jim Dine (n. 1935), entre outros. Rauschenberg é, contudo, o artista que vai recuperar o legado de Marcel Duchamp<sup>26</sup> fundindo-o até certo ponto com as pesquisas dos «expressionistas abstractos» americanos. A designação *neo-dada* é particularmente utilizada pela História da Arte para designar a produção deste artista, a partir do momento em que inicia as suas *Combine Paintings* (1954), nas quais introduz materiais não tradicionais relacionados com o quotidiano, misturando-os com materiais pictóricos diversos. A grande diferença entre o dadaísmo do início do século e o neodadaísmo de

---

<sup>24</sup> A designação «art informel» vem de uma exposição organizada em 1952 pelo crítico de arte Michel Tapié intitulada «Signifiants de l'informel» em que se incluem obras de Dubuffet, Mathieu, Riopelle, Serpan, Fautrier e Michaux. Ver Rosalind Krauss e Yve-Alain Bois, *l'informe. Mode d'emploi*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1996, pg. 130-135.

<sup>25</sup> Ann Rorimer, *New Art in the 60s and 70s. Redefining Reality*, Londres, Thames & Hudson, 2001, pg. 11

<sup>26</sup> Duchamp fixa-se definitivamente em Nova Iorque em 1942, tendo-se naturalizado americano alguns anos depois. É John Cage, músico instruído por Schönberg e desde meados da década de 40 ligado ao budismo zen, que começa a difundir, junto dos seus alunos no Black Mountain College – entre os quais se encontra Rauschenberg – o valor que atribui à obra de Duchamp. Ver David Hopkins, «Duchamp's Legacy: The Rauschenberg-Johns Axis», *After Modern Art 1945-2000*, Oxford, Oxford University Press, 2000, pgs. 37-67.

meados da década de 50 encontra-se exactamente na estetização da obra. Aos dadaístas, bem como a Duchamp, interessava o gesto provocatório, a descontextualização e recontextualização do objecto encontrado. O *readymade* é a negação da estética, na medida em que procura a anulação do retiniano. O neo-dada, acrescentando à obra uma dimensão artesanal e estética que, como ficou dito acima, não interessava particularmente aos dadaístas e muito menos a Duchamp, recupera a estética afirmada e teorizada pelo «expressionismo abstracto», juntando-lhe o gesto provocatório e o recurso aos objectos encontrados ou *readymade*, retirados da vida quotidiana. Nas *combine paintings* encontram-se todos os tipos de objectos, desde lençóis de cama, pedaços de móveis, calendários, portas, caixas de conservas, cadeiras, até pneus, torneiras, ampolas, ventoinhas, etc. Estas *assemblages*, cujas raízes se encontram também nas obras de Picasso e Braque, procuram a ligação entre a arte e a vida, negando o princípio modernista, no sentido greenberguiano,<sup>27</sup> de que a pintura se deve confinar ao espaço do quadro e à assumpção da auto-referencialidade.<sup>28</sup>

Esta necessidade de ligar a arte e a vida está presente, embora com contornos diversos, em muitas das tendências artísticas emergentes na década de 60. A *Pop Art* é um dos exemplos, com a exposição *This is Tomorrow*, em Londres a marcar o seu início na Europa, com artistas como Richard Hamilton (n. 1922), Peter Blake (n. 1932), Eduardo Paolozzi (1924-2005), entre outros. Nos EUA, no começo da década de 60, Tom Wesselmann (1931-2004), Jim Dine e Claes Oldenburg (n. 1929) fundam a *Judson Gallery*, onde expõem objectos que recorrem a materiais encontrados, sobretudo desperdícios. A eles se juntarão em seguida duas figuras emblemáticas, Andy Warhol (1928-1987) e Roy Lichtenstein (1923-1997). A cultura *pop* que estes artistas afirmam através da sua obra não é necessariamente, ou pelo menos programaticamente, uma crítica à sociedade de consumo numa era de prosperidade pós-guerra, mas sim a assumpção de uma realidade industrial, de produção em massa, em que a arte encontra o seu lugar de criação para um público mais alargado, abandonando assim as técnicas de pintura tradicionais e recorrendo ao que está disponível e ao alcance de todos. Esta lógica reside na recolha e utilização dos desperdícios da sociedade de consumo, mas também na produção em massa. Na célebre frase de Andy Warhol – um dos grandes expoentes da *Pop Art*

---

<sup>27</sup> Referimo-nos ao pensamento de Clement Greenberg (1909-1994), principal teórico do Expressionismo Abstracto, essencialmente ligado à vertente da *Color Field Painting*.

<sup>28</sup> Ver, James Leggio, «Robert Rauschenberg's *Bed* and the Symbolism of the Body», in *Essays on Assemblage*, Nova Iorque, MoMA, 1992. pgs. 79-117.

americana – «Quero ser uma máquina», encontra-se esta ideia de produção massiva, objectiva e impessoal, que recusa deliberadamente o espírito ainda romântico e intimista do «expressionismo-abstracto». A adopção de meios e imagéticas como o cartaz, a serigrafia, a banda-desenhada, o objecto industrial, é fruto desta postura objectiva e desapaixonada que, consequentemente, confere à obra de arte um novo estatuto.

Em França, em 1961, o historiador e crítico Jean-Louis Ferrier teorizava a *Nouvelle Figuration*, aquando de uma exposição na galeria Mathias Fels que reunia um conjunto de artistas de gerações e proveniências díspares. Alguns vinham da *art informel*, como Dubuffet e Fautrier, outros do grupo COBRA,<sup>29</sup> como Karel Appel (1921-2006), Asger Jorn (1914-1973) e Corneille (n.1922) ou de outras tendências como o britânico Francis Bacon (1909-1992), o italiano Enrico Baj (1924-2003) e o espanhol António Saura (1930-1998). A estes juntam-se no ano seguinte, numa segunda edição na mesma galeria, artistas de uma geração mais jovem: Valerio Adami (n. 1935), Arroyo (n.1937), Errò (n.1932), Jacques Monory (n. 1934), Hervé Télèmaque (n. 1937), entre outros. A *Nouvelle Figuration* procurava estabelecer uma nova relação da pintura com a realidade, independente da tirania da abstracção mas também do naturalismo. Pretendia--se, como escreveu Jean-Louis Ferrier, um realismo que colocasse o pintor no centro do mundo e fizesse girar o universo em torno de si próprio, um realismo envolvente que se compreendesse na perspectiva do artista,<sup>30</sup> ou seja um realismo que passasse assumidamente pelo crivo da subjectividade daquele. Partindo da ideia de *Nouvelle Figuration*, o crítico Gérald Gassiot Talabot, procurou definir um novo discurso figurativo a partir do questionamento da estética da *Pop* americana, defendendo uma figuração que, ao contrário da *Pop* americana, exercesse uma atitude crítica e ideológica sobre a sociedade de consumo. A Figuração Narrativa surge assim, numa exposição intitulada *Mythologies Quotidiennes*, realizada em Paris em 1964, em que participa a maioria dos artistas mais jovens que havia exposto nas duas edições da *Nouvelle Figuration*.

Entretanto, o *Nouveau Réalisme* surgira em 1960 pela pena do crítico de arte francês Pierre Restany (1930-2003), que publicara em Milão, na sequência de uma exposição, um

---

<sup>29</sup> Grupo formado por um conjunto de artistas europeus, activo entre 1949 e 1952. Os seus membros, originários das cidades de Copenhaga, Bruxelas e Amesterdão (cidades cujas iniciais dão origem ao nome CoBrA) criam uma pintura que pretende juntar a influência da chamada abstracção lírica com a tendência figurativa.

<sup>30</sup> Jean-Louis Ferrier, «L'idée de Nouvelle Figuration», in *L'Aventure de L'Art au XXème Siècle*, (dir. J.L. Ferrier), Paris, Chêne Hachette, 1995, pg. 605



manifesto que dava origem a um movimento artístico programático em torno do qual gravitaram alguns artistas como Jean Tinguely (1925-1991), Niki de Saint Phalle (1930-2002), Daniel Spoerri (n. 1930), Arman (1928-2005), Cesar (1921-1998), Yves Klein (1928-1962), Mimmo Rotella (1918-2006), Gérard Deschamps (n. 1937), François Dufrêne (1930-1982), Martial Raysse (n. 1936), Raymond Hains (1926-2005) Jacques Villeglé (n. 1926) e Christo Javacheff (n. 1935). O manifesto de Restany declarava o esgotamento de todos os vocabulários estabelecidos, de todas as linguagens e estilos, afirmando que na sequência deste esgotamento dos meios tradicionais estavam a surgir novas formas expressivas. Restany escrevia: «Il ne s'agit pas d'une recette supplémentaire de médium à l'huile ou au ripolin. La peinture de chevalet (comme n'importe quel autre moyen d'expression classique dans le domaine de la peinture ou de la sculpture) a fait son temps» e acrescentava ainda que o que realmente importava era «l'aventure passionnante du réel perçu en soi et non a travers le prisme de la transcription conceptuelle ou imaginative».<sup>31</sup>

Os objectivos deste manifesto tornavam-se mais claros no ano seguinte, na sequência da exposição «A quarante degrés au-dessus du Dada», em que Restany posicionava o *nouveau réalisme* face à herança *Dada*, que começara a ser recuperada recentemente. Afirmava que os *nouveaux réalistes* consideravam o Mundo como o grande quadro,<sup>32</sup> a grande obra fundamental da qual apropriam fragmentos dotados de significação universal, dando assim a ver o real nos diversos aspectos da sua totalidade expressiva. Explicava ainda que o gesto anti-arte de Marcel Duchamp se tornava então positivo e que o *readymade* já não era o cúmulo da negatividade ou da polémica, mas o elemento base de um novo repertório expressivo. Restany terminava este segundo manifesto afirmando peremptoriamente que o novo realismo se prendia com uma nova maneira do homem se reintegrar no real, em que este se identificava com a sua própria transcendência, «qui est émotion, sentiment et finalement poésie, encore».<sup>33</sup>

---

<sup>31</sup> Pierre Restany, «Les Nouveaux Réalistes», Catálogo da Exposição da Galerie Apollinaire, 16 de Abril de 1960, republicado em 1960 *Les Nouveaux Réalistes*, Paris, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 1986, pgs. 264-265

<sup>32</sup> Curiosamente, Robert Rauschenberg terá afirmado também em 1961, «There is no reason not to consider the world as one gigantic painting», citado por Florence de Mèredieu, *Histoire Matérielle et Immatérielle de l'Art Moderne et Contemporain*, Paris, Larrousse, 2004, pg. 253.

<sup>33</sup> Pierre Restany, «A 40° au-dessus de Dada», (texto do catálogo da exposição), Galerie J, Paris. Maio de 1961, republicado em 1960, *Les Nouveaux Réalistes*, Paris, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 1986, pgs. 266-267.

Neste sentido, o *Nouveau Réalisme* partilha com a *Nouvelle Figuration*, e sobretudo com a *Figuration Narrative*, a reacção à abstracção e o interesse pela realidade quotidiana, consubstanciando uma atitude crítica. No entanto, ao contrário dos outros, o movimento protagonizado por Restany defende a apropriação do real, a sua presentificação, e nunca uma situação que se possa confundir com representação. Quase todos os artistas ligados ao movimento trabalham com *assemblages* de objectos já feitos, detritos, fragmentos e lixos. São paradigmáticas as *acumulações* de Arman, que envolvem a apresentação de desperdícios diversos dentro de caixas de plexiglas fechadas, as *compressões* de César, de velhas carroçarias de automóveis, os embrulhos de Christo,<sup>34</sup> os *tableaux-pièges* de Spoerri, que «fixam» resíduos de refeições reais com os amigos e colegas a uma mesa – como diz Florence de Mèredieu materializando e desejando eternizar o efémero, a fugacidade, a fragilidade de toda a matéria orgânica, viva, artificial ou mecânica<sup>35</sup> – as máquinas auto-destrutíveis de Jean Tinguely, que levam a pintura abstracta às últimas consequências e revolucionam a relação entre arte e artista ao realizarem, de forma quase auto-suficiente, desenhos abstractos. Estas máquinas construídas com objectos encontrados são, como afirmou Ferrier, a junção de pintura, escultura, maquinismos, ruídos, espectáculo e dança.<sup>36</sup> No âmbito do *Nouveau Réalisme*, embora numa perspectiva diferente e já não objectual nem de apropriação do real, mas de acontecimento performativo, deve ser tida em conta a obra do francês Yves Klein, que morrerá precocemente em 1962.

Klein apresenta em 1958 a obra *Le Vide* na Galeria Iris Clert, que consiste apenas no espaço da galeria pintado de branco e com os vidros em IKB (International Klein Blue); no ano seguinte vende certificados de «Sensibilidade Pictórica Imaterial» em troca de folhas de ouro; em 1960 cria «Salto no Vazio», uma fotografia manipulada em que o artista parece saltar da altura de um segundo andar de braços abertos. A fotografia é publicada no jornal com a legenda «le peintre de l'espace se jette dans le vide»;<sup>37</sup> finalmente, nas célebres *Antropometrias*, de 1960, perante uma audiência de trezentos convidados, Klein, ao som da sua *Symphonie Monoton Silence* – constituída por um acorde contínuo com a duração de vinte minutos, seguido do mesmo tempo de silêncio – dirige, vestido a rigor,

---

<sup>34</sup> Apesar de ter colaborado em algumas exposições com os «nouveaux réalistes» e de Pierre Restany o contar entre os artistas do grupo, Christo sempre afirmou que não se considerava um deles.

<sup>35</sup> Florence de Mèredieu, «Les Matériaux Innommables», in *Histoire Matérielle et Immatérielle de l'Art Moderne et Contemporain*, Paris, Larrousse, 2004, pg. 351.

<sup>36</sup> Jean-Louis Ferrier, in *L'Aventure de L'Art au XXème Siècle*, Paris, Chêne Hachette, 1995, pg. 559.

<sup>37</sup> Ver David Hopkins, *After Modern Art, 1945-2000*, Oxford, Oxford University Press, 2000, pgs. 80-81.

um ritual criativo com três mulheres-pincéis que se cobrem de tinta azul (IKB) e se encostam depois a telas brancas em que deixam as marcas do seu corpo.<sup>38</sup>

Arman responderá ao vazio de Klein, em 1960, enchendo todo o espaço da mesma galeria (Iris Clert). Dentro desta, acumula uma quantidade de dejectos e detritos que tornam impossível a entrada. Tanto Klein como Arman criam um acontecimento, ultrapassam os limites da pintura e da escultura, entrando no domínio da instalação ou mais especificamente do *environment*, embora a obra de Klein esteja mais próxima da vontade de desmaterialização da arte, que dominará a partir de finais da década de 60.

Este predomínio da acção, que implica o desencadear de um acontecimento ou a sua realização perante um público, tinha já começado a surgir nos Estados Unidos, na sequência da *action painting*. Allan Kaprow (1927-2006), artista com formação em história da arte<sup>39</sup>, publica na revista *Art News*, em Outubro de 1958, um texto intitulado «The Legacy of Jackson Pollock», onde sublinha a importância da obra deste para as novas pesquisas artísticas, relacionadas com a arte da acção que propõe. Kaprow, que tinha também estudado com John Cage na *New School for Social Research* de Nova Iorque, foi o primeiro artista a criar situações espácio-temporais irrepetíveis, que resultavam da articulação de vários meios e técnicas artísticas, indo desde a escultura ao teatro, passando pela assemblage, a música, a pintura *in loco*. A primeira destas iniciativas intitulou-se *18 Happenings in 6 Parts* e teve lugar na recém criada Reuben Gallery, em Nova Iorque. O espaço da Galeria dividia-se em 3 partes. Dentro, encontravam-se painéis de plástico e tela, uns cobertos com *assemblages* de vários objectos a ser utilizados pelos participantes, outros em branco, destinados a ser pintados pelos participantes. Efeitos sonoros electrónicos, mecânicos ou produzidos ao vivo e iluminação específica com projecção de *slides* contribuíam para alterar constantemente o lugar, no qual seis participantes (três homens e três mulheres) entravam, executando uma série de acções desconexas e proferindo frases sem sentido, mantendo o mais possível a sua expressão facial inalterada. Os *Happenings* aconteciam em simultâneo nas três salas, durante uma hora, pedindo-se aos espectadores que mudassem de sala duas vezes durante o acontecimento.

---

<sup>38</sup> Jean-Louis Ferrier, *op cit.*, pgs. 553 e 568-569.

<sup>39</sup> Kaprow estudou com Meyer Schapiro na Columbia University, tendo escrito a sua tese final sobre Mondrian. Ver Yve-Alain Bois, «Oldenburg and Happenings», in *Art since 1900, Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. (dir. H. Foster, R. Krauss, Y-A. Bois, B. Buchloh), Londres, Thames & Hudson, 2004, pg. 450.

O *Happening* criava uma relação entre o teatro, a música, a dança e as artes visuais. Questionando todas essas linguagens, aproximava-se contudo mais do teatro, com nítida influência do dramaturgo francês Antonin Artaud (1896-1948). No entanto, para espanto do público, não havia cenário nem palco. Não havia separação entre participantes e espectadores, nem actores profissionais. Os *happenings* seguintes tornaram-se mais complexos, incluindo mais participantes, ocorrendo por vezes em espaços exteriores e envolvendo frequentemente atitudes violentas. A caracterizar esta forma de expressão criativa verifica-se também a falta de sentido narrativo, que aliás, como lembra Susan Sontag, está na base do conceito modernista de obra de arte.<sup>40</sup>

A impermanência foi uma das ideias acarinhadas por Kaprow, que afirmou que os *happenings* nunca deveriam ser repetidos, de modo a preservar aquela que ele considerava a sua mais importante qualidade: a sua imediaticidade e não a espontaneidade. Como diz Yve-Alain Bois, apesar da sua estrutura aleatória, os *happenings* de Krapow tinham guião e eram ensaiados, para garantir o seu carácter singular e imaterial, posicionando-se assim como uma forma de contrariar a progressiva mercantilização da arte. Alain Bois explica «Kaprow's disdain for the art market and the white walls, tasteful aluminium frames, lovely lighting, fawn-gray rugs, cocktails and polite conversation pertaining to modernist gallery had been one of the motivations for his environments».<sup>41</sup>

A crítica à sociedade de consumo, mais directamente à mercantilização do objecto artístico, a vontade de esbater as fronteiras entre as artes, assim como entre a própria arte e a vida, são valores que dão sentido ao desenvolvimento deste pensamento, que procura elevar o evento a obra de arte, anulando ou desvalorizando a materialidade. O que marca decididamente a década de 60 é esta ultrapassagem do objecto pelo seu valor de acontecimento. Nos Estados Unidos, um dos artistas que mais cedo começa a trabalhar nessa direcção é Claes Oldenburg (n. 1929). Em 1960, constrói o seu primeiro *environment*, *The Street*, que se torna o «palco» do seu primeiro *happening*, intitulado

---

<sup>40</sup> Susan Sontag, «Happenings: Na Art of Radical Juxtaposition», *Against Interpretation*, Nova Iorque, Dell, 1966, citado por Yve-Alain Bois «Oldenburg and Happenings», in *Art since 1900, Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. (dir. H. Foster, R. Krauss, Y-A. Bois, B. Buchloh), Londres, Thames & Hudson, 2004, pg. 453.

<sup>41</sup> Yve-Alain Bois «Oldenburg and Happenings», in *Art since 1900, Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. (dir. H. Foster, R. Krauss, Y-A. Bois, B. Buchloh), Londres, Thames & Hudson, 2004, pg. 454.

*Snapshot for the City*. Com lixo recolhido das ruas (principalmente cartão, jornais velhos, tecidos e outros detritos, construiu figuras, tipos silhuetas, persuadindo os transeuntes a adquiri-las com dinheiro falso que ele próprio distribuía.<sup>42</sup> No ano seguinte, Oldenburg criará outro espaço em Nova Iorque, *The Store*, uma loja alugada na 2nd Street em Manhattan, onde vendia objectos feitos em gesso e tecido pintados com esmaltes brilhantes e esculturas em materiais flexíveis. De tamanhos e materiais diferentes, tinham em comum o facto de reproduzirem objectos de consumo que se podiam encontrar nas montras das lojas vizinhas. Oldenburg passava dias na sua *Store*, por vezes na companhia dos seus amigos, Jim Dine, George Segal (1924-2000) ou Karpow, a fazer manualmente estes objectos que vendia ao público. No entanto, *The Store* foi lugar de *happenings* e instalação, com iluminação e espaço concebidos para funcionarem como um todo. Para Oldenburg, o que importava era criar a relação da arte com a vida. A este respeito as suas palavras são bastante elucidativas: «I am for an art that takes its form from the lines of life itself, that twists and extends and accumulates and spits and drips, and is heavy and coarse and blunt and sweet and stupid as life itself.»<sup>43</sup>

Esta necessidade de estabelecer uma relação com a vida teve a sua expressão mais completa na acção do grupo *Fluxus*, dinamizado pelo lituano, residente nos EUA, George Maciunas (1931-1978). A primeira iniciativa do grupo teve lugar na cidade de Wiesbaden, na Alemanha Ocidental, em 1962, onde Maciunas se estabeleceu. Grandes diferenças separam todavia o fenómeno americano do *Happening* das realizações do grupo *Fluxus*. Este último, embora tivesse consistido num grupo aberto do qual fizeram parte várias dezenas de artistas relacionados com as artes visuais, a música, a dança e o teatro, tinha uma ideologia subjacente bastante marcada, a chamada «ditadura do proletariado artístico», e uma ambição internacionalizante. O *Happening* foi um fenómeno local, que a seu tempo teria influências noutros artistas, mas inicialmente restrito ao círculo de Karpow, Oldenburg, Dine e a um grupo de amigos.

Com manifesta vontade de intervenção social, o *Fluxus* tinha o objectivo de acabar com a prática profissional da arte ou pelo menos com a utilização desta como mercadoria. Em

---

<sup>42</sup> Ver Thomas Crow, *The Rise of the Sixties, American and European Arte in the Era of Dissent 1955-69*, Londres, Calmann and King, 1996, pgs.33-37

<sup>43</sup> Claes Oldenburg, in Ellen Johnson (dir.), *American Artists on Art from 1940 to 1980*, Nova Iorque, Harper & Row Publishers, 1982, pg. 98 citado por Anne Rorimer, *New Art in the 60s and 70s. Redefining Reality*, Londres, Thames & Hudson, 2001, pg. 31.

1963, George Maciunas, regressado a Nova Iorque, publica o *Fluxus Manifesto*, uma fotocópia da definição da palavra «fluxus» tirada de um dicionário, com alguns comentários escritos à mão por baixo, onde se podia ler «purge the world of bourgeois sickness, “intellectual”, professional & commercialized culture, PURGE the world of dead art, imitation, artificial art, abstract art, illusionistic art (...) promote non art reality to be grasped by all peoples, not only critics, dilettantes and professionals».<sup>44</sup>

Assim, as actividades deste grupo pretenderam, como acontecera no início do século com o movimento *Dada*, relativizar a importância da arte, negando fisicamente o objecto. A produção artística mais emblemática do Fluxus consistia na construção de pequenas caixas com objectos manufacturados pelos artistas ou com pequenos *readymades*, que enviavam aos interessados pelo preço médio de 10 dólares. Reclamando uma arte não objectual, Maciunas acabava por produzir objectos; contudo, através desta produção pretendia destruir a ideia de autoria, ou seja, criando peças anónimas anulava a aura do objecto artístico.<sup>45</sup> Uma outra actividade frequente era a organização de concertos multimédia, nos quais participavam músicos, actores, dançarinos, etc. John Cage, Joseph Beuys (1921-1986), Robert Filliou (1926-1987), La Monte Young (n. 1935), entre outros, foram alguns deles. Beuys terá começado a colaborar com Maciunas e o grupo *Fluxus* logo em 1963, contudo o seu modo de entender a arte estava de certa forma longe da dos artistas do *Fluxus*.

Joseph Beuys foi, de acordo com o historiador Benjamin Buchloh, um artista de transição entre as vanguardas do início do século e as neo-vanguardas da década de 60 e 70.<sup>46</sup> Nas suas esculturas dos anos 60 está presente uma necessidade objectual, com carácter semântico e de representação muito intensos. Na sua auto-biografia fabricada, Beuys conta como foi salvo por uma tribo da região tártara após o despenhamento de um avião na ex-União Soviética e como os seus membros o protegeram do frio envolvendo-o em gordura e feltro, materiais que, bem como outros, mantiveram ao longo da sua vida e obra uma forte

---

<sup>44</sup> George Maciunas, *Manifesto*, 1963, in *Theories and Documents of Contemporary Art. A Sourcebook of Artist's Writings*, (Dir. Kristine Stiles e Peter Selz), Berkeley, Los Angeles, Londres, University of California Press, 1996, pg. 727.

<sup>45</sup> «Much Fluxus ‘mass-production’ was pledged not to profit-making but to the elimination of artistic ‘auras’, to reprise Walter Benjamin’s terms», David Hopkins, *After Modern Art 1945-2000*, Oxford, Oxford University Press, 2000, pg. 109

<sup>46</sup> Benjamin Buchloh, «Beuys», in *Art since 1900, Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. (dir. H. Foster, R. Krauss, Y-A. Bois, B. Buchloh), Londres, Thames & Hudson, 2004, pg. 481.

significação, funcionando como uma espécie de código de interpretação. Esse lado semântico esteve sempre ligado, tal como no caso do salvamento pela tribo tártara, ao mito das origens e da criação. Como explica Mark Rosenthal, para Beuys a arte necessita de material mítico retirado da vida como sua fonte e sua substância.<sup>47</sup> Esta vertente da sua obra liga-o à objectualidade e à profunda subjectivação desta, afastando-o, como é evidente da desmaterialização proposta pelo *Fluxus*, nomeadamente por Maciunas. No entanto, Beuys é também o inventor da chamada «escultura social», na qual a obra é pensamento e acção, mais do que objecto, sempre relacionada com o contexto político-social da Alemanha pós-guerra. Mas, segundo Buchloh, em Beuys subsiste um lado egocêntrico e ao mesmo tempo xamânico, bastante evidente nas suas performances, que o distanciam das preocupações socio-culturais manifestadas pelo *Fluxus*.

Entre o objecto e a sua desmaterialização, mas na procura da anulação da subjectividade inerente à criação, encontra-se a chamada arte minimal. O núcleo de artistas que em 1966 se apresenta no Jewish Museum de Nova Iorque, na exposição *Primary Structures* – Donald Judd (1928-1994), Robert Morris (n. 1931), Carl Andre (n. 1935), Anthony Caro (n. 1924), Walter de Maria (n. 1935), Dan Flavin (1933-1996), Ellsworth Kelly (n. 1923), Robert Grosvenor (n. 1937), Sol LeWitt (1928-2007), Robert Smithson (1938-1973), Ann Truitt (1921-2004), Tony Smith (n. 1912) e William Tucker (n. 1935) – propõe uma arte em que o autor se anula perante o objecto e o espaço. Dois anos mais tarde difundir-se-á o termo Minimalismo, reportando-se a esta tendência artística que propõe uma radical simplificação de formas e o estabelecimento de uma ponte entre a pintura e a escultura, na senda do que os artistas da chamada abstracção pós-pictórica,<sup>48</sup> estavam a expor na altura.

O Minimalismo procura erradicar definitivamente o ilusionismo que sempre esteve presente na arte ocidental, afirmando que o objecto existe efectivamente em função de um

---

<sup>47</sup> Mark Rosenthal, «Joseph Beuys: Staging Sculpture», in *Joseph Beuys, Actions, Vitrines, Environments*, (catálogo da exposição Menil Collection Outubro, 2004 – Janeiro de 2005; Tate Modern Fevereiro-Maio de 2005), Huston, The Menil Collection/ Tate Publishing, 2004, pg. 10.

<sup>48</sup> Referimo-nos à *post-painterly abstraction*, que desponta em Nova Iorque, em duas exposições nos anos de 1963 e 1964, de que são expoentes Ad Reinhardt, Morris Louis, Frank Stella, Kenneth Noland, entre outros. É o próprio Donald Judd que afirma a relação entre a pintura e a escultura neste âmbito, em «Specific Objects» (1965). Ver Rosalind Krauss, «Judd, Morris, and Minimalism» in *Art since 1900, Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. (dir. H. Foster, R. Krauss, Y-A. Bois, B. Buchloh), Londres, Thames & Hudson, 2004, pg. 493

contexto: o espaço, a luz e o campo de visão do espectador,<sup>49</sup> ou seja, o objecto nunca pode ser um *a priori* porque só as condições de recepção o completam. Daí que se fale, a propósito do Minimalismo, em «morte do autor».<sup>50</sup> Evidentemente, esta «morte do autor» estará relacionada não apenas com a importância do contexto de recepção da obra, mas também com a sua criação. A despersonalização do fabrico do objecto – que em termos gerais não é levada a cabo pelo criador da obra, sendo este responsável apenas pelo projecto e entregando a sua materialização a marceneiros, indústrias ou especialistas no trabalho de determinados materiais – o recurso a materiais estandardizados, como as placas de *plywood* ou *plexiglas*, ou o aspecto frio e racional dos objectos, são marcas dessa vontade de anulação da subjectividade que, de certa forma, caminha também para a desmaterialização do objecto, na medida em que este não é o fulcro da obra, mas sim o dinamizador ou catalizador do contexto.

O Minimalismo americano suscitou críticas que se traduziram nalguns casos em pensamentos e acções específicos. Em Itália, a *Arte Povera*, teorizada em 1967 pelo crítico de arte Germano Celant e protagonizada pelos artistas Pino Pascali (1935-1968), Mario Merz (1925-2003), Michelangelo Pistoletto (n. 1933), Jannis Kounellis (n. 1936), Giovanni Anselmo (n. 1934), entre outros, procurou afirmar-se contra o domínio da arte pela tecnologia, na sequência de uma espécie de interpretação errada da tendência americana surgida com as «Primary Structures». Devido à intenção de recusar a tecnologia, a fotografia é rejeitada como técnica pelos artistas da *Arte Povera*, o mesmo acontecendo com o *readymade* e o objecto encontrado. Os meios empregues por estes criadores são simples, tal como no minimalismo, mas em vez de recorrerem a materiais estandardizados e transformados industrialmente, os artistas da *Povera* procuram materiais grosseiros e perecíveis, por vezes extraídos directamente da natureza e efémeros, trabalhados pela mão do artista, artesanalmente. No entanto, defendem que arte deve ser efémera por oposição ao bem de consumo, numa firme manifestação da necessidade de dissociar a arte do seu aspecto mercantil. Nesse sentido, comparar a *Arte Povera* a qualquer tendência puramente reaccionária é falhar a compreensão deste movimento. A *Arte Povera* é uma arte

---

<sup>49</sup> Ver Robert Morris «Notes on Sculpture» Part III (1967), in *Theories and Documents of Contemporary Art. A Sourcebook of Artist's Writings*, (Dir. Kristine Stiles e Peter Selz), Berkeley, Los Angeles, Londres, University of California Press, 1996, pgs. 588-593.

<sup>50</sup> Rosalind Krauss, «Judd, Morris, and Minimalism» in *Art since 1900, Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. (dir. H. Foster, R. Krauss, Y-A. Bois, B. Buchloh), Londres, Thames & Hudson, 2004, pg. 493.



assumidamente ideológica e interventiva, que não se reduz a uma mera crítica à sociedade tecnológica no sentido de um regresso ao artesanal.

É indiscutível que a *Arte Povera* revaloriza a acção do homem e a sua ligação à natureza, mas por essa razão dá uma nova importância ao espaço, com o qual dialoga, criando uma relação entre este e o objecto ou acontecimento. Por exemplo, na obra *12 Cavalli*, Jannis Kounellis (n. 1936), «expõe» na Galeria *L'Attico*, em Roma, em 1969, 12 cavalos verdadeiros durante vários dias.<sup>51</sup> O facto de serem 12, número provavelmente associado aos meses do ano, bem como o facto dos animais, ligados ao trabalho agrícola, se encontrarem dentro do espaço branco da galeria, com os odores e sons que a sua presença implicava, é bastante exemplificativo do projecto dos artistas da *povera*: criar a ligação entre a natureza e a estrutura institucional, entre a vida urbana e a vida rural, entre a sensação e o pensamento, desfazendo as dualidades presentes e quase compulsivas desde os primeiros ecos da Revolução Industrial.

Nesta revalorização da relação do homem com a natureza através da arte é necessário considerar também vertentes como, por exemplo, a *Land Art*, tendência artística que aparece nos Estados Unidos nos finais da década de 60. Ao contrário da *Arte Povera*, que traz a natureza para dentro da galeria, os artistas da *Land Art* saem do espaço arquitectónico e agem sobre a própria paisagem natural. Em 1968, Robert Smithson organizou na Galeria Dwan, de Nova Iorque, a primeira exposição de arte sobre a terra, intitulada *Earthworks*, na qual se encontrava reunido um grupo de artistas – Walter de Maria (n. 1935), Michael Heizer (n. 1944), Dennis Oppenheim (n. 1938) e o próprio Robert Smithson (1938-1973), entre outros – que haviam decidido abandonar o atelier, a galeria e o museu para realizarem intervenções em plena natureza.<sup>52</sup> Na galeria mostrava-se essencialmente a documentação relativa às acções levadas a cabo em plena natureza, que poderiam ir de intervenções de média escala a outras, como a famosa *Spiral Jetty* (1970) de Robert Smithson. Neste caso, o autor, trabalhando o conceito de entropia,

---

<sup>51</sup> «Kounellis has more than one point to make: twelve is a number with mystical associations: twelve disciples, twelve months of the year. This was by all accounts an extraordinary sensory experience: the smell of the horse sweat, urine and dung, the noise as they shifted their iron-shod hooves, the sense of claustrophobia, the manifold associations of the horse – the stable, the heroic statue, the nightmare. Like other *Arte Povera* artists, Kounellis was interested not in industrial objects (...) he was concerned to re-establish a balance between sensibility and structure. Tony Godfrey, *Conceptual Art*, Londres, Phaidon, 1998, pgs. 178-9.

<sup>52</sup> Anna Maria Guasch, «El paisaje cómo soporte y material: el arte de la tierra», in *El Arte del Siglo XX en sus exposiciones. 1945-1955*, Madrid, Ediciones del Serbal, 1997, pg. 189

realizou no Great Salt Lake, no Estado de Utah, uma grande espiral com pedras, areia e sal, recorrendo ao controlo de microorganismos existentes que davam à água uma coloração rosada, contrastando com o azul dominante. Esta espiral com quase cinco metros de largura e 457 metros de comprimento,<sup>53</sup> situada num lugar acessível apenas por meios aéreos, só poderia ser vista através de documentação. O facto da rara beleza da obra de Smithson ser inacessível não foi um acaso. O autor defendia que a dimensão ficcional da peça, que era reconstituível em vários registos, desde a documentação escrita à fotográfica ou ao filme, obrigava o espectador a reconstruí-la conceptualmente, tornando-a materialmente menos importante.

A vontade de desmaterialização da obra de arte está presente em muitos dos artistas da *Land* ou *Earth Art*, e mesmo em alguns da *Arte Povera*, como Kounellis por exemplo. Em Berna, e com posterior versão reduzida em Londres, no ano de 1969 o crítico alemão Harald Szeemann (1933-2005) foi responsável pela exposição *When Attitudes Become Form*, na qual reuniu uma selecção de 69 artistas americanos e europeus (italianos, holandeses, alemães, ingleses e franceses). A selecção baseava-se na ideia de reunir obras cuja tónica fosse colocada no projecto, no processo, na atitude e não no objecto final ou seja, na forma.

Contudo, será a *Conceptual Art* a levar mais longe a ideia de desmaterialização da obra de arte. Em 1961, o artista ligado ao movimento *Fluxus*, Henry Flynt (n. 1940), publicou um texto intitulado *Concept Art*, numa antologia organizada por La Monte Young, em que começava por dizer que a «concept art» é antes de tudo uma arte em que o material são os conceitos e que estes estão profundamente ligados à linguagem.<sup>54</sup> Contudo, o termo *Conceptual Art* ganhou relevância com a publicação no número especial de Verão da *Artforum*, em 1967, de «Paragraphs on Conceptual Art» de Sol LeWitt, na altura em que o artista estava a produzir especificações para os seus *Wall Drawings*. Embora este seja ainda um texto de transição no âmbito da Arte Conceptual, como refere o historiador Peter Osborne,<sup>55</sup> nele LeWitt afirma «In conceptual art the idea of concept is the most important

---

<sup>53</sup> Ver <http://www.spiraljetty.org/>

<sup>54</sup> Henry Flynt, «Concept Art» (1961), in *Theories and Documents of Contemporary Art. A Sourcebook of Artist's Writings*, (Dir. Kristine Stiles e Peter Selz), Berkeley, Los Angeles, Londres, University of California Press, 1996, pg. 820.

<sup>55</sup> Peter Osborne, «Conceptual Art as Philosophy», in *Rewriting Conceptual Art* (coord. Michael Newman e Jon Bird), Londres, Reaktion Books, 1999, pg. 53

aspect of the work. When an artist uses a conceptual form of art it means that all of the planning and decisions are made beforehand and the execution is a perfunctory affair».<sup>56</sup>

A teorização da arte conceptual atingia o seu auge com os escritos do artista húngaro-americano Joseph Kosuth (n. 1945). No seu texto de 1969, *Art After Philosophy* discutia a separação entre arte e estética, considerando que a estética lidava com opiniões sobre a percepção do mundo em geral e a arte não. Ou seja, a estética, do grego *aisthesis*, significa a pertença ao domínio das sensações; um objecto estético é um objecto decorativo, uma vez que a função da decoração é tornar algo mais atractivo. A arte, pelo contrário, é sobretudo o questionamento da sua própria natureza. Deste modo, em vez do valor estético, Kosuth propõe o valor mental e filosófico, da arte.<sup>57</sup> Neste sentido, reclama a herança de Marcel Duchamp, com o *readymade*, afirmando que a função da arte foi pela primeira vez questionada pelo artista francês: «With the unassisted readymade, art changed its focus from form of the language to what is being said. Which means that it changed the nature of art from the question of morphology to a question of function».<sup>58</sup> Mas Kosuth vai mais longe afirmando que o «valor» dos artistas reside no modo como questionam a natureza da arte, «which is another way of saying “what they *added* to the conception of art” or what wasn’t there before they started».<sup>59</sup> Em *Art after Philosophy*, explica ainda que encara as obras de arte como proposições analíticas, ou seja, tautologias que nada acrescentam se vistas no contexto da arte, portanto objectivas e sem qualquer transcendência.

A primeira exposição de artistas conceptuais ocorreu em Janeiro de 1969, tendo tido lugar num edifício de escritórios desactivado. Intitulava-se *January 5-31*, (conhecida como *January Show*), e foi organizada pelo galerista Seth Sieglaub, que para o efeito formulou um convite, publicado no *New York Times* com o texto: «0 Objects / 0 Painters / 0 Sculptors / 4 Artists ... 32 works».<sup>60</sup> Nela participavam Robert Barry (n.1936), Douglas Huebler (1924-1997), Joseph Kosuth e Lawrence Weiner (n. 1940). Em Setembro do

---

<sup>56</sup> Sol LeWitt, «Paragraphs on Conceptual Art (1967), in *Theories and Documents of Contemporary Art. A Sourcebook of Artist’s Writings*, (Dir. Kristine Stiles e Peter Selz), Berkeley, Los Angeles, Londres, University of California Press, 1996, pg. 822.

<sup>57</sup> Joseph Kosuth, «Art After Philosophy», in *Theories and Documents of Contemporary Art. A Sourcebook of Artist’s Writings*, (Dir. Kristine Stiles e Peter Selz), Berkeley, Los Angeles, Londres, University of California Press, 1996, pg. 841-47.

<sup>58</sup> Idem, ibidem, pg. 843.

<sup>59</sup> Idem, ibidem, pg. 843-44.

<sup>60</sup> Charles Harrison, «Conceptual Art, the aesthetics and the end(s) of art», in *Themes in Contemporary Art* (coord. Gill Perry e Paul Wood), New Haven e Londres, Yale University Press e Open University, 2004, pg. 51.

mesmo ano, Lucy Lippard organizava em Seattle a exposição 557,087, (título baseado no número de habitantes da cidade) desta vez numa instituição pública e reunindo obras de dezenas de artistas americanos e europeus que tinham em comum uma vontade de separar arte e estética, mas sem qualquer outro programa ou teoria.

Na Europa, a arte conceptual esteve essencialmente ligada à ideia de lógica e funcionamento da linguagem. O nome *Art & Language* foi usado pela primeira vez em 1968 pelos artistas ingleses Terry Atkinson (n. 1939), David Bainbridge (n. 1941), Michael Baldwin (n. 1945) e Harold Hurrell, que trabalhavam em conjunto desde 1966. Os seus trabalhos iniciais, assim como a sua revista *Art-Language*, que foi publicada pela primeira vez em 1969, são considerados como uma importante influência na arte conceptual, com origem no Reino Unido mas com influência nos Estados Unidos, e inclusive com participação de vários artistas americanos, incluindo Kossuth. Em França, dentro de uma via conceptualizante, Daniel Buren (n. 1938) é um dos primeiros artistas a agir directamente no sentido da crítica às instituições da arte. Pintor ligado ao Grupo BMPT<sup>61</sup>, Buren executa, a partir de 1968, grandes telas de riscas verticais, sempre com 8,7 cm de largura cada, a branco e cor, expondo-as em museus, galerias e inclusivamente colocando-as num suporte, de forma a que algumas pessoas escolhidas por si pudessem passear pelas ruas da cidade com elas às costas. Baseando a sua actividade artística nesta produção, o pintor afirma a separação entre estética e arte, desvalorizando o aspecto visual da obra e sugerindo que a arte depende acima de tudo do contexto em que é vista. Aliás, como o próprio Buren afirma sobre estas obras: «It aims at nothing less than abolishing the code that has until now made art what it is, in its production and in its institutions».<sup>62</sup>

Rigorosamente, a expressão «Arte Conceptual» talvez só deva ser aplicada ao núcleo mais restrito de artistas americanos do círculo de Sieglau e do *Art & Language*. A crítica de arte americana Lucy Lippard cunhou a expressão «Desmaterialização da arte», a propósito da tendência conceptual, afirmando: «Conceptual art, for me, means work in which the idea is paramount and the material form is secondary, lightweight, ephemeral, cheap,

---

<sup>61</sup> Grupo de artistas franceses, fundado em 1966, cuja designação deriva das iniciais dos seus quatro membros, Daniel Buren, Olivier Mosset, Michel Parmentier e Niele Toroni

<sup>62</sup> Daniel Buren citado por Douglas Crimp em «The end of Painting», in *Museums' Ruins*, Cambridge, MIT Press, 2000, pg. 103. Ver também, Jason Gaiger, «Post-conceptual painting: Gerhard Richter's extended leave-taking», in *Themes in Contemporary Art* (coord. Gill Perry e Paul Wood), Londres e New Haven, Yale University Press, 2004, pg. 97.

unpretentious and/or “dematerialized”». <sup>63</sup> Esta desmaterialização foi bastante evidente na arte conceptual, mas também noutras tendências artísticas anteriores e coetâneas. No entanto, esta teve também uma vertente de acção, que recebeu a designação de *Performance*. As suas origens encontram-se na Europa e nos Estados Unidos ao longo do século XX, desde as manifestações *Dada*, no *Cabaret Voltaire* em 1916, até, mais recentemente, ao *happening*, acções de Yves Klein, concertos *Fluxus*, Accionismo Vienense e *Judson Dance Theater*. A grande diferença da performance dos anos 70 é a sua ligação ao corpo, que deu origem à chamada *Body Art*, na qual o corpo é, de acordo com as palavras do crítico Willoughby Sharp, «o sujeito e o objecto da obra». <sup>64</sup>

Hal Foster afirma que não é possível definir *Performance* num sentido estrito, contudo refere que nos anos 70 se verifica a sobreposição de três vias definidas nos anos anteriores: a via da «acção», herdeira directa do *Happening* e dos concertos *Fluxus*, a «Task Performance», protagonizada sobretudo pelo *Judson Dance Theater* e essencialmente ligada aos novos desenvolvimentos da dança contemporânea, e a *Performance* como «ritual», versão inicialmente proposta e desenvolvida por Joseph Beuys, por um lado e pelos accionistas vienenses, Hermann Nitsch (n. 1938), Otto Mühl (n. 1925), Günter Brus (n. 1938) e Rudolf Schwarzkogler (1940-1969), por outro. <sup>65</sup> Os americanos Carolee Schneeman (n. 1939), Vito Acconci (n. 1940) ou Chris Burden (n. 1946) são dos primeiros a estabelecer a ligação entre a actuação pública e o corpo, embora as diferenças nas suas obras sejam assinaláveis. O papel desempenhado pela documentação começa a ser determinante nestes trabalhos, assumindo esta natureza diferentes conforme as situações e os criadores, prevalecendo contudo a fotografia e o vídeo, únicas formas de garantir um registo que ultrapasse a efemeridade das acções, consideradas, na sua maioria, irrepetíveis.

No âmbito da separação entre a arte e a estética, mas também ligado à crítica institucional, o artista belga Marcel Broodthaers (1924-1976), entre 1968 e 1972 leva a cabo a desconstrução, através de uma série de eventos e instalações, da noção de museu e suas funções. Broodthaers transforma-se no director de um museu ficcionado, criando em 1968 o *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles*. O Museu de Broodthaers inclui várias

---

<sup>63</sup> Lucy Lippard, *Six Years: The dematerialization of the art object*, Berkeley, University of California Press, 1997, pg. VII.

<sup>64</sup> Citado por Hal Foster, «American Performance Art», in *Art since 1900, Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. (dir. H. Foster, R. Krauss, Y-A. Bois, B. Buchloh), Londres, Thames & Hudson, 2004, pg. 565.

<sup>65</sup> Idem, *ibidem*, pg. 565.

secções, cada uma aludindo a vários papéis geralmente desempenhados por um museu, desde a função histórica e de exposição das *Section XVIIIème, XIXème e XXème siècle*, até à *Section Publicité, Section Documentaire e Section Financière*. A maior de todas era o *Département des Aigles, Section des Figures*, instalada em 1972 no Kunsthalle de Düsseldorf, que envolveu o empréstimo real de 300 figuras de vários museus, (incluindo empréstimos do *British Museum* e do *Musée des Arts Décoratifs* de Paris), todas elas com representações ou alusões directas à imagem de uma águia.<sup>66</sup> Os objectos foram dispostos convencionalmente dentro de vitrinas, mas cada um com uma placa com uma inscrição, em três línguas, onde se podia ler: «Isto não é uma obra de arte», naturalmente remetendo para a obra de René Magritte, criando um curto-circuito entre a linguagem, a imagem e o conceito.

É hoje consensual que esta instalação tem vários níveis de leitura, relacionados com a crítica de objecto de arte, a crítica institucional e a ideia de autoridade. Broodthaers refere-se, entre outros aspectos, ao facto da autoridade do museu assentar numa base fictícia e burocrática: as inaugurações, a correspondência, as doações, os concertos, enfim tudo tão significativo quanto as exposições. Se alguns historiadores consideram Marcel Broodthaers um artista conceptual, devido à austeridade das suas obras e crítica que lança ao objecto visual, outros como Benjamim Buchloh, sublinham que na altura em que os artistas conceptuais preconizavam o desaparecimento das funções iconográficas, a eliminação da transcendência das questões históricas, Broodthaers expunha o vazio da questão conceptualista, estabelecendo uma forma de arte que transcendia verdadeiramente o objecto e o seu contexto institucional. A historiadora de arte inglesa Claire Bishop frisa o facto de Broodthaers procurar afirmar que nem todos os objectos que se encontram no âmbito do museu são obras de arte e lembrar que não é apenas o objecto em si, sozinho, que importa mas que são as relações entre os vários objectos, incluindo o seu contexto, que constituem a obra de arte.<sup>67</sup> Neste sentido, a ideia de instalação torna-se fundamental na obra do artista belga.

A noção de instalação, embora tenha as suas raízes no início do século XX, desenvolve-se como prática e adquire a sua designação na década de 60, ainda que a sua apoteose se dê

---

<sup>66</sup> Rosalind Krauss, «A Voyage on the North Sea». *Art in the Age of the Post-Medium Condition*, Londres, Thames & Hudson, 1999, pgs. 12-23.

<sup>67</sup> Claire Bishop, *Installation Art*, Londres, Tate Publishing, 2005, pg. 33.

nos anos 90.<sup>68</sup> De facto, não se pode falar em instalação sem lembrar as obras de El Lissitzky, Mondrian ou Kurt Schwitters nas primeiras décadas do século XX, para não referir as grutas de Lascaux ou a capela Sistina que, como lembra Mark Rosenthal,<sup>69</sup> constituem os primeiros modelos de instalação *site-specific*. A designação é pouco clara e foi criada inicialmente para descrever o agenciamento de objectos num dado espaço, chegando ao ponto de poder ser aplicada a uma exposição de quadros convencional, o que deu origem ao surgimento de uma linha ténue entre instalação de arte e arte de instalação. Como explica Claire Bishop, a primeira grande diferença entre ambas diz respeito ao facto de na instalação de arte a importância atribuída às obras singulares ser secundária em relação ao conjunto, enquanto numa obra de instalação, o espaço e o conjunto dos elementos dentro dela são vistos como uma entidade singular.<sup>70</sup> As outras características que definem a instalação, tornando-a diferente dos meios tradicionais (pintura, escultura, vídeo), dizem respeito ao facto desta criar uma situação em que o espectador entra fisicamente. Ou seja, a sua presença literal no espaço é decisiva para que a obra se complete. Toda a arte do século XX foi tornando progressivamente decisiva a presença do espectador; no entanto, a instalação não pressupõe um par de olhos sem corpo (*disembodied eyes*, segundo a expressão de Bishop) que olhem para a obra à distância, mas sim um espectador com corpo, cujos sentidos (tacto, olfacto, som) são tão importantes como a visão.

A prática da instalação, embora muito variável entre os artistas e com diferentes cambiantes, vai reunir algumas das conquistas que os artistas do século XX foram fazendo. A historiadora Marga van Mechelen lembra que, ainda que os vários autores que se debruçaram sobre o tema da instalação não se tenham atrevido a defini-la como género, *medium*, ou outro coisa mais concreta e que a designação se tornou uma espécie de «umbrella concept», ou seja uma área híbrida e heterogénea que pode incluir arquitectura, *performance*, interacção, eventos, projectos, entre muitas outras modalidades, mas que envolve sempre a presença e o ponto de vista do espectador.<sup>71</sup> Este é o aspecto fulcral da instalação e por essa razão a experiência do espectador no seio de algo que é criado como

---

<sup>68</sup> Idem, *ibidem*, pg. 8.

<sup>69</sup> Mark Rosenthal, *Understanding Installation Art. From Duchamp to Holzer*, Munique, Prestel, 2003, pg. 23.

<sup>70</sup> Claire Bishop, *Installation Art*, Londres, Tate Publishing, 2005, pg. 6.

<sup>71</sup> Marga van Mechelen, Experience and Conceptualisation of Installation Art, Lecture on invitation by Stichting Behoud Moderne Kunst (SBMK) as part of the seminar Theory & Semantics of Installation Art, Maio de 2006. Ver [http://www.inside-installations.org/project/detail.php?r\\_id=222&ct=maastricht](http://www.inside-installations.org/project/detail.php?r_id=222&ct=maastricht)

um todo, que funciona em termos de comportamento conjunto e não como partes isoladas, não pode ser uma obra material, por definição.<sup>72</sup> Por essa razão, Marga van Mechelen defende que é fundamental preservar a experiência intencional em primeiro lugar, relegando para segundo plano a materialidade.<sup>73</sup>

---

<sup>72</sup> Ver [http://www.inside-installations.org/project/detail.php?r\\_id=56&ct=introduction](http://www.inside-installations.org/project/detail.php?r_id=56&ct=introduction) (Press Release)

<sup>73</sup> Marga van Mechelen, Experience and Conceptualisation of Installation Art, Lecture on invitation by Stichting Behoud Moderne Kunst (SBMK) as part of the seminar Theory & Semantics of Installation Art, Maio de 2006, pg. 7 Ver [http://www.inside-installations.org/project/detail.php?r\\_id=222&ct=maastricht](http://www.inside-installations.org/project/detail.php?r_id=222&ct=maastricht)





## **CAPÍTULO II**

### **ARTE CONTEMPORÂNEA E PRESERVAÇÃO**

#### **Entre a Intenção do Artista e a Ética da Conservação e Restauro**



«There are very few problems we cannot solve and little we cannot do (...) an entire different matter is whether we *should* do it – whether the modern means and tools of scientific art restoration are compatible with an artist's intentions»<sup>1</sup>.  
Heinz Althöfer

«It was not surprising that a preliminary survey of our professional literature revealed thousands of words written about the mechanics and science of conservation, but few about the appropriate level of our intervention in preserving the visual unity of the work as intended by the artist»<sup>2</sup>.  
Carol Mancusi-Ungaro

«Conservators ... must enter into the critical spirit of the works themselves if they are to save and transmit not merely decontextualized fragments but their essence to the future»<sup>3</sup>.  
Thomas Reese

## ARTE CONTEMPORÂNEA E PRESERVAÇÃO

### Entre a Intenção do Artista e a Ética da Conservação e Restauro

#### A intenção do Artista

A partir da breve revisão da história da arte do século XX, identificamos imediatamente algumas constantes na arte contemporânea que conduzem a uma necessidade de repensar a sua preservação. Na realidade, ao contrário do que se passava nos séculos anteriores, a arte contemporânea deixou de ser maioritariamente constituída por objectos únicos, prevalecendo obras com diversos componentes. Em vez da pintura ou da escultura, objectos individuais e contidos em si próprios, encontramos, sobretudo a partir de meados da década de 50, obras com prevalência performativa e objectos múltiplos, que devem ser entendidos no todo e não pelas partes. Consequentemente, os sentidos alternativos, a vulnerabilidade dos materiais, a intenção dos artistas, assim como os problemas de aquisição, já não de obras únicas, mas de instalações e ambientes, levantaram novos problemas.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Citado em John Dornberg, «Intensive Care», in *Art News*, Janeiro de 1991, pg. 198.

<sup>2</sup> Carol Mancusi-Ungaro, «Original Intent: The Artist's Voice», in *Modern Art: Who Cares?: An interdisciplinary research project and an international symposium on the conservation of contemporary art*, Beeldrecht Amstelveen, The Foundation for the Conservation of Modern Art and the Netherlands Institute for Cultural Heritage, 1999, pg. 392.

<sup>3</sup> Thomas F. Reese, «Andy Goldsworthy's New Ruins», *Mortality/Immortality, The Legacy of 20th-Century Art* (Miguel Angel Corzo ed.), Los Angeles, The Getty Conservation Institute, 1999, pg. 25.

<sup>4</sup> Ver Mildred Constantine, «Preface», *Mortality/Immortality, The Legacy of 20th-Century Art* (Miguel Angel Corzo ed.), Los Angeles, The Getty Conservation Institute, 1999, pg. IX.

No entanto, entre a primeira e a segunda metade do século existem grandes diferenças que geram igualmente distintas necessidades de preservação. Evidentemente, a partir do momento em que arte deixa de ser predominantemente mimética, e a sua significação partilhada de forma aparentemente transparente, geram-se dúvidas quanto à possibilidade de entendimento intersubjectivo da mesma e, consequentemente, na tomada de decisões relativamente à sua preservação. Naturalmente, quando a arte é mimética, torna-se mais fácil estabelecer ligações e formar uma interpretação coerente e bem alicerçada na iconografia e iconologia<sup>5</sup>.

Por outro lado, os artistas das vanguardas históricas recorrem já a materiais não tradicionais, ou seja, materiais que não foram à partida concebidos para constituírem materiais da arte, atribuindo-lhes uma carga pessoal e iconológica muito forte. A relação entre material, técnica e significação torna-se muito intensa e específica. Por sua vez, na arte anterior ao século XX, o objecto, no sentido material, é menos ambíguo, na medida em que os materiais e técnicas servem a significação que é determinada pela representação. Há assim maior consenso relativamente à significação, uma vez que esta é geralmente partilhável.

No que se refere à durabilidade, é evidente que este aspecto está relacionado com os anteriores: se, como diz Ijsbrand Hummelen, na arte anterior ao século XX a durabilidade das obras era da responsabilidade do artista, a verdade é que na arte contemporânea essa situação é completamente distinta. Os materiais são escolhidos não em função da sua durabilidade, mas sim em função da sua capacidade comunicativa e expressiva.<sup>6</sup> De facto, não poderia ser de outro modo, num tempo em que a produção industrial e o alargamento dos horizontes culturais fornecem tantas opções, inexistentes nos séculos anteriores, mas também, acrescente-se, numa altura em que surge o público anónimo e o mercado, alterando as relações entre produtor e fruidor / proprietário da obra.

Devido ao desinteresse dos criadores pela durabilidade dos objectos e à utilização diversificada de materiais, as obras necessitam de intervenções de conservação e restauro

---

<sup>5</sup> Ver Hiltrud Schinzel, «The Significance of Artwork Semantics», in *Touching Vision. Essays on Restoration Theory and the Perception of Art*, Bruxelas, VUB, 2004, pg. 78.

<sup>6</sup> Ijsbrand Hummelen, «The Conservation of Contemporary Art: New Methods and Strategies», in *Mortality/Immortality/The Legacy of 20th-Century Art*, (coord. Miguel Angel Corzo), Los Angeles, The Getty Conservation Institute, 1999, pg. 171.

desde muito cedo. A grande diferença relativamente às artes de períodos anteriores está no facto de ser preciso intervir nas obras ainda durante a vida dos artistas que as criaram, o que, evidentemente, traz novos problemas. O artista vivo compensa de certa forma a falta de perspectiva histórica, uma vez que este é, à partida, uma fonte de documentação inestimável.

Como diz van Wegen, a proximidade temporal é um factor complexo. Só quando existe uma vasta história interpretativa de um objecto, há possibilidade da interpretação ser baseada num maior consenso. As decisões são difíceis, os erros prováveis e o desejo de uma doutrina que estabeleça prioridades é enorme. Nos casos em que se considerar apenas a manutenção de uma obra de arte como objecto material, isso acontecerá em detrimento da força expressiva de muita arte contemporânea. Em casos extremos, nada mais ficará da obra do que a documentação arqueológica que fornece simples informação sobre a sua existência anterior como obra de arte.<sup>7</sup>

A preocupação com a especificidade da conservação de arte contemporânea é relativamente recente, tendo surgido grandes desenvolvimentos no final da década de 90. Os profissionais da arte e da conservação começam a debater intensamente as questões que envolvem a dificuldade da tomada de decisões na preservação da arte contemporânea<sup>8</sup> em conferências e encontros internacionais de que são exemplos significativos, *From Marble to Chocolate*, organizado pela Tate Gallery em Londres, em 1995; *Modern Art: Who Cares?* (1997), lançado pelo Netherlands Institute for Cultural Heritage; *Mortality/Immortality*, promovido pelo Getty Conservation Institute (1998) e, mais tarde, *Preserving the Immaterial* e *Permanence Through Change* (2003), nos EUA, até ao mais recente *Modern Art, New Museums*, que teve lugar no Guggenheim de Bilbao, em Setembro de 2004, coordenado pelo International Institute for Conservation<sup>9</sup>.

---

<sup>7</sup> D. H. van Wegen; «Between Fetish and Score: The Position of the Curator of Contemporary Art», in *Modern Art: Who Cares?*, op cit, pg. 205.

<sup>8</sup> Há no entanto iniciativas anteriores pontuais que demonstram algumas preocupações com a conservação de arte contemporânea, tanto sob a forma de publicações colectivas e individuais como sob a forma de conferências.

<sup>9</sup> Devem ainda referir-se as conferências especificamente sobre Video Art, como por exemplo: *How Durable is Video Art?*, Kunstmuseum Wolfsburg, 1995, *Playback: A Preservation Primer for Video*, São Francisco, Bay Area Video Coalition, 1996, *Digital Heritage: Symposium on Video Art in Germany from 1963 to the present*, Julho, 2005 e ainda sobre vídeo instalação: TechArchaeology, BAVC, 2000.

Nestas iniciativas, que contaram com a presença de conservadores, curadores, directores de museus, cientistas, historiadores de arte, filósofos, entre outros, inventariaram-se problemas, forneceram-se testemunhos, definiram-se prioridades e procuraram estabelecer-se métodos e padrões que pudessem fazer face à diversidade e às dificuldades que a preservação da arte contemporânea suscita.

Tendo em consideração o forte cunho individualista da arte contemporânea, a falta de denominador comum entre as obras, a pouca distância temporal em relação a estas e o facto de muitas necessitarem de intervenção pouco depois de terem sido criadas, a maioria dos participantes nestas iniciativas concorda ser fundamental a colaboração entre o conservador e o artista, de forma a que se possa adquirir dados para planear o futuro da obra. Uma vez que há falta de documentação sobre a intenção do artista e sobre os materiais e métodos de trabalho que este utiliza, ou seja, se os materiais têm um forte sentido iconológico altamente individual na obra dos artistas contemporâneos, é necessário compreender qual a significação que o artista atribui aos materiais e técnicas com que trabalha. IJsbrand Hummelen, responsável pela publicação *Modern Art: Who Cares?*, afirma que a crítica e a história da arte não se têm preocupado particularmente com a significação inerente aos materiais e à sua utilização, e que na bibliografia sobre os artistas que criaram objectos no âmbito do projecto, esse aspecto raramente era abordado. Hummelen refere que foi necessário recorrer a uma espécie de «antropologia visual», em que os artistas ainda vivos podiam ser entrevistados, prestando assim uma assistência fundamental e clarificando alguns aspectos específicos.<sup>10</sup>

A recolha de informação junto dos artistas contemporâneos começou a tornar-se consistente e programada nos anos 70 e 80 do século XX<sup>11</sup>, com o contributo de Erich Gantzert-Castrillo, conservador restaurador no Museu de Arte Moderna de Frankfurt, que definiu um questionário escrito, com especial incidência na origem dos materiais e técnicas utilizados,<sup>12</sup> e o enviou a diversos artistas contemporâneos, embora experiências deste tipo

---

<sup>10</sup> IJsbrand Hummelen, «The Conservation of Contemporary Art: New Methods and Strategies?», in *Mortality/Immortality. The Legacy of 20th-Century Art* (dir. Miguel Angel Corzo), Los Angeles, Getty Conservation Institute, 1999, pg. 173.

<sup>11</sup> Ver Cornelia Weyer & Gunnar Heydenrich, «From Questionnaires to a Checklist for Dialogues», in *Modern Art: Who Cares?* (dir. IJsbrand Hummelen e Dionne Sillé), Amesterdão, The Foundation for the Conservation of Modern Art e Netherlands Institut, e for Cultural Heritage, 1999, pg. 385.

<sup>12</sup> Ver Erich Gantzert Castrillo, «The Archive of Techniques and Working Materials Used for Contemporary Artists in *Mortality/Immortality*, op. cit, pg. 127-130 e ainda IJsbrand Hummelen, Nathalie Menke, Daniela Petrovic, Dionne Sillé, Tatja Scholte, «Towards a method for artists' interviews related to conservation problems and contemporary art, in : *Triennial meeting (12th)*, Lyon, 29 August-3 September 1999: preprints. Vol. 1 / ICOM. Committee for conservation. London: James & James, 1999, p. 312-317.

se tenham iniciado noutras instituições museológicas, como foi o caso da Tate Gallery<sup>13</sup>, no Reino Unido ou do MoMA de Nova Iorque, também nestes anos.

Carol Mancusi-Ungaro, enquanto responsável pelo departamento de conservação e restauro da Menil Collection em Huston, iniciou um projecto de entrevistas a artistas, a partir de 1990, com a preocupação de aprofundar conhecimentos sobre as obras destes. As suas entrevistas são feitas presencialmente, procurando informações junto do artista sobre a significação dos materiais e técnicas utilizados, a condição do objecto, a atitude face ao envelhecimento, num conjunto de questões abertas que permite ao autor falar livremente sobre a sua obra<sup>14</sup>. Na realidade, como afirma Heinz Althöfer «Nos dias de hoje já não basta conhecer os materiais e as técnicas de restauro (...) É necessário penetrar profundamente no universo intelectual, na filosofia do artista, porque de outro modo o ponto de partida do restauro estaria errado».<sup>15</sup>

Esta experiência servirá de modelo ao projecto que dá início à INCCA (International Network for Conservation of Contemporary Art), que se constituirá como uma rede internacional de partilha de informações sobre as intenções dos artistas, relativamente às suas obras. Esta rede, criada em 1999, na sequência do simpósio *Modern Art: Who Cares?* reúne diversos profissionais, sobretudo de instituições museológicas da Europa e dos Estados Unidos, com vista à criação de uma plataforma internacional de conhecimento e recolha de informações sobre artistas contemporâneos. Estas informações são obtidas através de entrevistas, visando essencialmente os materiais e as técnicas utilizadas por aqueles e a sua significação. A documentação e a investigação sobre os materiais e técnicas, bem como as suas implicações, passam a ser consideradas «uma parte estrutural da preservação da arte contemporânea»<sup>16</sup>. Assim, a conservação de arte contemporânea, mesmo não podendo recorrer a normas universais, contará com uma espécie de “jurisprudência” que contribuirá para encontrar soluções, justificar intervenções ou definir estratégias de preservação. Kimberly Davenport escrevia no *Art Journal*, ainda em 1995,

---

<sup>13</sup> Apesar de ter iniciado a prática irregular de entrevistas artistas contemporâneos antes só em 2005 é que a Tate Gallery começou a desenvolver um projecto sistemático neste sentido. Ver <http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/majorprojects/interviews.htm>

<sup>14</sup> Ver Ijsbrand Hummelen, Nathalie Menke, Daniela Petrovic, Dionne Sillé, Tatja Scholte, *op. cit.* pg. 313 e Carol Mancusi-Ungaro «Working with artists in order to preserve their original intent, in *Modern Art: Who Cares?*, pg. 392.

<sup>15</sup> Heinz Althöfer, «Il Restauro dell'Arte Moderna e Contemporanea», in *La Conservazione e il Restauro Oggi. Conservare L'Arte Contemporanea*, (coord. Lidia Righi), Fiesole, Nardini Editore, 1998, pg. 77

<sup>16</sup> Dionne Sillé, «Introduction to the project», in *Modern Art: Who Cares?*, *op. cit.* pg. 18.



«We must construct a methodology for conservation of contemporary art that can take this need for an individual approach into account, yet at the same time offer some guidelines (...) The importance of the artist's intent, or the requirements to accurately convey the scope of the idea for a particular work must be kept in the foreground»<sup>17</sup>.

Em *Modern Art: Who Cares?*, Renée Van de Vall teoriza esta questão no âmbito da conservação, recorrendo ao pensamento da filósofa Martha Nussbaum que investiga a moral e a ética de origem platónica e aristotélica. Enquanto a ética platónica preconiza a definição de um conjunto de regras *a priori*, com vista à sua aplicação a casos concretos, a ética aristotélica procede através da casuística, procurando casos semelhantes em vez de aplicar princípios gerais, analisando, através de analogia, se o caso em questão pode ser resolvido de forma similar.<sup>18</sup>

### **Materialidade, Semântica e Conceito**

Os materiais utilizados em objectos contemporâneos, sobretudo os materiais sintéticos, foram alvo de interesse no Canadian Conservation Institute (CCI) em 1991 no Simpósio «Saving the Twentieth Century»,<sup>19</sup> a partir do qual o estudo dos materiais modernos passou a ser geralmente aceite como disciplina da conservação.<sup>20</sup> No entanto, o aspecto semântico, sendo por um lado, indissociável da questão material, por outro lado, nas obras conceptuais ou efémeras, constitui o aspecto central da preservação. Os artistas atribuem frequentemente um sentido específico, altamente individual a um objecto, a um material ou a uma técnica. Como escreveu Hiltrud Schinzel, em *Touching Vision* «... accepting the analysis of the semantics of the materials of the work and careful study of the artist's sayings is a precondition for solving problems, even traditional ones. If solely the visual aspect of a work, its physics and chemistry is described, a superficial concept of originality

---

<sup>17</sup> Kimberly Davenport, «Impossible Liberties», *Art Journal*, 22, de Junho, 1995, pg. 52. Disponível também em [http://findarticles.com/p/articles/mi\\_m0425/is\\_n2\\_v54/ai\\_17326650](http://findarticles.com/p/articles/mi_m0425/is_n2_v54/ai_17326650), último acesso, 12 de Outubro de 2007.

<sup>18</sup> Renée Van de Vall «Painful Decisions: Philosophical Considerations on a Decision-Making Model», in *Modern Art: Who Cares? An interdisciplinary research project and an international symposium on the conservation of contemporary art*, Beeldrecht Amstelveen, The Foundation for the Conservation of Modern Art and the Netherlands Institute for Cultural Heritage, 1999, pg. 196-200

<sup>19</sup> *Saving the twentieth century: the conservation of modern materials: proceedings of a conference Symposium'91* - 15 to 20 September 1991 (coord. David W. Grattan), CCI, Ottawa, 1993.

<sup>20</sup> Ver David Grattan e R. Scott Williams, «From "91" to "42": Questions of Conservation for Modern Materials», in *Mortality/ Immortality. The Legacy of 20th-Century Art*, (coord. Miguel Angel Corzo), Los Angeles, The Getty Conservation Institute, 1999, pgs. 67-74.

is clung to and no meaning is given to what one sees, the work cannot be understood and consequently restoration procedures cannot solely be based (...) Practical solutions can only be on the safe side if the Gordian Knot of semantics can be loosened (...) can be supported by the artist's documented opinion»<sup>21</sup>

Existem variados exemplos de casos de interpretação errada da intenção do artista, que deram origem a situações complexas do ponto de vista ético. O conservador Christian Scheidemann relata uma situação ocorrida com obras de dois dos expoentes da escultura minimalista, Donald Judd e Carl Andre<sup>22</sup>. Numa exposição, em Los Angeles, em 1989, encontrava-se, de Judd, a obra *Wall*, de 1974, constituída por diversas chapas em aço galvanizado agarradas a uma parede, como que flutuando e, de André, a obra *Fall*, de 1968, um conjunto de 21 placas em aço, dobradas em L, (com 1,8 x 14,9x 1,9 m). Alguns meses mais tarde os artistas afirmaram, na revista *Art in America*, que não reconheciam as peças como suas, alegando que se tratavam de falsificações. Na realidade, o proprietário das peças, o italiano Giuseppe Count Panza, a fim de poupar o custo de envio de peças de tão grande peso e envergadura, ordenou que estas fossem refabricadas em Los Angeles, convencido de que não haveria nada contra da parte dos artistas, uma vez que, como geralmente acontece com as obras dos minimalistas, estas não são feitas pela mão do autor. Nas suas próprias palavras «the project is original, its realization is left to a third party - that is to say, a specialist's workshop»<sup>23</sup>.

Christian Scheidemann lembra que se olharmos atentamente para a obra de Donald Judd e Carl Andre, torna-se evidente que as suas intenções específicas e métodos de trabalho variam profundamente. Refere a propósito que Donald Judd havia conferido a Panza o direito de reconstruir os objectos de que era proprietário, a partir dos desenhos originais, direito que lhe retirou posteriormente depois de ter considerado que Panza havia refeito obras a partir dos projectos sem o cuidado devido e sem uma atenção total aos desenhos e materiais. De acordo com Scheidemann, o caso de Carl Andre é bastante diferente, uma vez que este não faz projectos ou esboços, escolhendo o material de um determinado

---

<sup>21</sup> Hiltrud Schinzel, *Touching Vision. Essays on Restoration Theory and the Perception of Art*, Bruxelas, VUB, 2004, pg. 83-84.

<sup>22</sup> Christian Scheidemann, «Man at Work: The Significance of Material in the Collaboration Between Artist and Fabricator in the 1960s and 1970s», in *Modern Art: Who Cares?*, op. cit. pg. 242-246.

<sup>23</sup> Count Panza, *Art in America*, Julho, 1990, citado por Christian Scheidemann, «Man at Work: The Significance of Material in the Collaboration Between Artist and Fabricator in the 1960s and 1970s», in *Modern Art: Who Cares?*, op. cit. pg. 242.

tamanho e quantidade e decidindo sobre a configuração no final. Aliás, Andre afirma a propósito do seu método de trabalho, «Just look at my hands – I am a sculptor!», referindo-se ao seu envolvimento físico com os materiais.<sup>24</sup>

Neste caso de Carl Andre e Donald Judd, não há propriamente um problema de conservação, mas de apresentação das obras (embora se possa alegar que a apresentação das obras está directamente relacionada com a sua conservação e que na arte contemporânea, por vezes, a relação é mesmo muito estreita). No entanto, fica claro, que situar os artistas no âmbito da chamada arte minimalista não é o mesmo que conhecer as suas intenções artísticas.

Na realidade, como afirma a historiadora Martha Buskirk, «the removal of the artist's hand rather than lessening the importance of artistic authorship, makes the sure connection between work and artist that much more significant».<sup>25</sup> Ou seja, pelo facto da mão do artista já não estar presente na obra, verifica-se uma maior necessidade de compreender as novas formas de relação entre a obra e o artista, que se revestem de significações por vezes inimagináveis à partida. A autora dá numerosos exemplos através dos quais chama a atenção para o facto de que as formas de uma determinada obra podem parecer simples, mas as questões levantadas são complexas, remetendo para a necessidade de uma definição clara de autoria. Buskirk refere ainda que, noutros tempos, a história dos estilos fornecia o enquadramento: «Now authorship has become the most significant category even as stylistic is no longer one of its requirements».<sup>26</sup>

---

<sup>24</sup> Idem, *ibidem*, pg. 245.

<sup>25</sup> Martha Buskirk, *The Contingent Object of Contemporary Art*, Cambridge, Londres, The MIT Press, 2005, pg. 3.

<sup>26</sup> Idem, *ibidem*, pg. 11.

## Limitações da Auscultação do Artista

Justificada a necessidade de auscultação da intenção do artista, encontram-se imediatamente diversas limitações, principalmente de natureza metodológica, prática e ética. A entrevista é, à partida, o meio mais directo e fidedigno para adquirir informação sobre as obras, ou seja pistas sobre materiais e técnicas, documentando processos criativos e modos de realização do trabalho, bem como exigências de apresentação, entre outros. O projecto-piloto «Artists Interviews» que se iniciou com o simposium *Modern Art: Who Cares?*, levado a cabo pelo ICN entre 1998 e 1999, através do qual dez artistas holandeses foram entrevistados sobre a sua obra em geral, deu origem a uma ferramenta conceptual, que funciona como ponto de partida eficaz para este efeito. No entanto, colocam-se diversas questões, no sentido do apuramento de uma metodologia que permita a identificação, o mais objectiva possível, da intenção do artista.

Um dos problemas mais prosaicos, no entanto fundamental para um bom resultado, está relacionado com a técnica de registo escolhida. Para que haja prova documental da entrevista será necessário proceder a um registo e posterior edição da mesma. Qualquer registo é considerado invasivo pelo entrevistado, havendo sempre reacção àquele que considera um processo intimidatório. Actualmente, com a possibilidade de gravação vídeo e áudio digital, o registo torna-se fácil e durável, uma vez que pode ser armazenado directamente em computador. Carol Mancusi-Ungaro afirma que a realização de entrevistas gravadas em vídeo é muito mais eficaz, dado que quando estas são gravadas apenas em áudio e depois transcritas, não se consegue perceber o tom declarativo ou interrogativo do artista, bem como as possíveis hesitações.<sup>27</sup> No entanto, o facto da entrevista gravada em vídeo ser considerada pelos artistas um método mais invasivo, além de não dispensar técnicas de edição ou transcrição para divulgação a um público mais alargado ou para fins de catalogação, lança algumas dúvidas sobre este método.

Para além das questões metodológicas, existem diversos assuntos que é preciso ponderar. Até que ponto a informação dada pelo artista pode ser considerada fiável? Relativamente aos materiais utilizados, muito dificilmente será possível conseguir informações objectivas e fiáveis através de entrevista ao artista, ainda que as pistas que este venha a fornecer

---

<sup>27</sup> Carol Mancusi-Ungaro, «Original Intent: The Artist's Voice», in *Modern Art: Who Cares?*, op cit, pg. 392.

possam ser fundamentais para guiar investigações no âmbito das ciências exactas, com recurso a métodos de exame e análise. Como dizem Marja Peek e Agnes Brokerhof, «Artists will often provide brand names of the materials they used without knowing the exact composition (...) the brand names are rather incomplete as far as material information is concerned». As autoras acrescentam ainda que mesmo que os artistas recordem as marcas, a verdade é que os fabricantes estão sempre a mudar as composições dos produtos devido a interesses comerciais.<sup>28</sup> No entanto, como refere Erma Hermens, a informação dada pela investigação científica, ou seja análises materiais efectuadas pelo cientista da conservação, bem como a informação fornecida pelo historiador de arte são de idêntico grau de importância.<sup>29</sup>

No caso do artista em questão ter realizado a obra alguns anos antes da entrevista, existe sempre o perigo deste insuflar novas significações no discurso sobre o objecto. Por outro lado, nem sempre o artista se exprime oralmente com a mesma facilidade com que se exprimiu para a realização da obra, o que pode dar origem a dificuldades de comunicação e equívocos. De acordo com van Wegen, «The fact that the artists are not the best spokespersons on the meaning of their work is already apparent from their decision to express themselves in an art work in the first place».<sup>30</sup>

Alguns conservadores têm dificuldade em aceitar a colaboração dos artistas, afirmando que estes mudam de opinião frequentemente, para além de haver casos em que querem interferir no processo de restauro. Aliás, um dos problemas reside na postura dos artistas face ao envelhecimento de uma determinada obra, que nem sempre é inquestionável. Se os conservadores aceitam geralmente o envelhecimento e a deterioração, procurando estabilizar o objecto com recurso a uma intervenção mínima, os artistas tendem a querer que este regresse ao momento da criação, sobretudo quando se trata de o apresentar em exposições. No entanto, esta atitude face ao envelhecimento é muitas vezes partilhada por outras pessoas no âmbito do museu ou mesmo pelo público. Esta posição prende-se com outros dois aspectos: o primeiro diz respeito ao facto da memória estar muito directamente relacionada com o momento de criação do objecto e as pessoas o recordarem com facilidade. Em *Material Matters*, a conservadora Jackie Heuman lembra «The key

---

<sup>28</sup> Marja Peek & Agnes W. Brokerhof «Proceedings», in *Modern Art: Who Cares?*, op cit, pg. 389

<sup>29</sup> Erma Hermens, «Proceedings Group II», *Modern Art: Who Cares?*, op cit, pg. 397.

<sup>30</sup> D. H. van Wegen, «Between the Fetish and Score: The Position of the Curator of Contemporary Art», in *Modern Art: Who Cares?*, op. cit. pg. 206.

difference between restoring ancient works and modern sculptures is that no one knows what an ancient artefact looked like when first made».<sup>31</sup> O segundo está relacionado com o conceito de novo. É preciso lembrar que um dos aspectos marcantes da arte desde o início do século XX é a sua ligação ao conceito de novo. A partir das vanguardas históricas do século XX, o conceito de novo está sempre de alguma forma na intencionalidade artística. A socióloga Natalie Heinich lembra a propósito que uma das constantes das vanguardas é a ideia de novo<sup>32</sup>. Por sua vez, Robert Storr refere que o conceito de «freshness» teorizado por Harold Rosenberg, um dos críticos ligados ao expressionismo abstracto americano nos anos 50, estabelece uma ligação entre as características físicas do objecto e a sua inovação do ponto de vista conceptual e histórico: «Harold Rosenberg asserted that what one looked for above all in Modern or contemporary art – its primary indicator of ‘quality’ – was ‘freshness’, which he associated less with physical properties of a work than with its conceptual ones. Freshness is not primarily a matter of facture per se but one of themes, approaches, points of departure, and derivations (...) Freshness of ideas or procedural attitudes often results in the premature physical deterioration of the object that embodies those ideas and attitudes»<sup>33</sup>. Segundo Rosenberg, a vontade de «freshness» (ou de novo) da arte contemporânea, do ponto de vista conceptual, afecta o ponto de vista físico. Robert Storr, a propósito da deterioração e envelhecimento da arte das vanguardas históricas, afirma: «It is like looking into the cracked face of a once-beautiful person, but worse, inasmuch as their beauty was supposed to have been indestructible».<sup>34</sup> Neste sentido, uma das principais diferenças da arte contemporânea relativamente à arte de outros tempos é que a sua intenção passa pela novidade, a superação e a frescura. Estes fazem parte dos seus valores. À partida, não os respeitar poderá implicar o desrespeito pelo seu objectivo inicial.

Mas a colaboração com os artistas acarreta ainda, para os conservadores, outros problemas de carácter ético, chegando a implicá-los no momento da criação da obra. Como referem as conservadoras Laura Davies e Jackie Heuman, «Getting close to the artist has many advantages on conservation practice: it gives an insight into their ideas, a precise idea of

---

<sup>31</sup> Jackie Heuman, *Material Matters. The Conservation of Modern Sculpture*, Londres, Tate Publishing, 1999, pg. 8.

<sup>32</sup> Natalie Heinich, «Avant-Garde», *Encyclopaedia Universalis*, Paris, Universalis, s.d.

<sup>33</sup> Robert Storr, «Immortalité Provisoire», *Mortality/ Immortality. The Legacy of 20th-Century Art*, (coord. Miguel Angel Corzo), Los Angeles, Getty Institute, 1999, pg. 35.

<sup>34</sup> Robert Storr, «Immortalité Provisoire», *Mortality/ Immortality. The Legacy of 20th-Century Art*, (coord. Miguel Angel Corzo), Los Angeles, Getty Institute, 1999, pg. 37.

how they want their materials used, certainty that we are doing the right thing, and we gain confidence in passing on this information to our colleagues». Mas as autoras acrescentam que há desvantagens: «We become willing participants ready to compromise on risks, we agree to alterations and sometimes overvalue the artist's wishes, we consider options that would be rejected as unethical if the artist were no longer alive, we take on the role of artist's assistants making aesthetic decisions and we can be unquestioning about the artist's choices of materials»<sup>35</sup>

Davies e Heuman expõem três casos em que o trabalho de alguns artistas acabou por envolver activamente o conservador, associando-o numa espécie de trabalho criativo<sup>36</sup>. Foi o que aconteceu com obras de Anish Kapoor,<sup>37</sup> Rachel Whiteread e Anya Gallaccio<sup>38</sup>. No caso desta última, a Tate Britain encomendou-lhe uma instalação *site-specific*, a que a artista respondeu com a proposta de um tapete com 11 metros, feito de açúcar em ponto de cor âmbar. Gallaccio propunha deitar directamente uma tonelada e meia de açúcar a ferver no chão da galeria. Tendo-se efectuado diversas experiências nos laboratórios «British Sugar», de forma a estabilizar a mistura por um período relativamente longo, a verdade é que, ao fim de uma semana no museu, o tapete começou a amolecer. Da parte da instituição surgiu imediatamente a preocupação com o aparecimento de pragas de insectos, aliás porque a ideia de Gallaccio era de que os visitantes pudessem pisar o referido tapete, o que espalharia restos do material por todo o lado. Contudo, a artista recusava a ideia de aplicar um impermeabilizador, dado que este faria desaparecer o cheiro. Assim os conservadores foram chamados a encontrar uma solução que tornasse viável a materialização da obra, mantendo a intenção da artista. Encontrou-se uma solução de mistura de açúcar e glucose de 2:1, fervido acima de 150° C, em que esta era vertida sobre uma placa arrefecida, à qual eram adicionados corantes. No entanto, a artista acabou por ter de ceder relativamente à utilização de um impermeabilizante, para isolar a peça da humidade do ar e evitar o toque directo dos pés dos visitantes sobre o açúcar e, inclusivamente, o facto do pó se agarrar à superfície. Foi possível encontrar um que não alterasse a aparência do tapete de açúcar. A parte final, em que a autora previa deitar

---

<sup>35</sup> Laura Davies e Jackie Heuman, «Meaning Matters: Collaborating with Contemporary Artists», in *Modern Art, New Museums*. Contributions to Bilbao Congress (13-17 Setembro, 2004), Londres, IIC, 2004, pg. 33

<sup>36</sup> *idem, ibidem*, pgs. 32-32. Ver também a propósito Ariadne Urlus, «Proceedings», in *Modern Art: Who Cares?*, op cit, pg. 348.

<sup>37</sup> Ver a propósito o capítulo sobre Lourdes Castro neste trabalho.

<sup>38</sup> Anya Gallaccio, nasceu em 1963 na Escócia e pertence ao chamado grupo dos *Young British Artists*. Trabalha frequentemente com materiais efémeros, flores, frutos, e vegetais. Em 2003 foi nomeada para o Turner Prize.

directamente a mistura no chão, também não foi possível de realizar. A peça teria que ser feita antes e em várias partes, caso contrário, a estrutura cristalina, demasiado frágil, acabaria por partir. Davies e Heuman concluem que se envolveram demasiado, e afirmam que a sua formação como conservadoras, preocupadas com a preservação dos materiais, entrou em conflito directo com a intenção da artista e com o seu desejo de efemeridade, criando alterações no momento de criação da obra.

Um dos aspectos complexos que se levantam quando se discute a colaboração do conservador com o artista, no caso de necessidade de intervenção, é a actuação directa do artista sobre a obra. Face aos inúmeros desafios que a arte contemporânea coloca à conservação, e sobretudo devido à inexistência do referido denominador comum nas obras de vários ou do mesmo artista, tornou-se frequente o recurso ao criador do objecto para restauro pelo próprio. Esta solução, geralmente condenada no seio da comunidade de conservadores-restauradores, tem sido diversas vezes adoptada pelos museus como forma de evitar problemas legais, que poderiam ser levantados pelos artistas no caso da intervenção do conservador não estar de acordo com a intenção do artista.<sup>39</sup>

Num dos casos piloto estudados em *Modern Art: Who Cares?* a questão é colocada pelo próprio artista, Krijn Giezen,<sup>40</sup> autor de *Marocco*. A peça estudada no âmbito do referido projecto, da colecção do Museu Franz Hals em Haarlem, consiste no conjunto de vinte objectos coleccionados durante uma viagem a Marrocos, onde se incluem, entre outros, penas de andorinha, pele de raposa e plantas secas.<sup>41</sup> Os objectos estão dispostos alinhadamente contra o fundo de uma caixa com vitrina, a expor verticalmente. A decomposição dos materiais orgânicos e a subsequente infestação por insectos, bem como deterioração dos fios e pregos que fixavam os objectos ao fundo do recipiente, tornavam inevitável uma intervenção de conservação e restauro. Consultado pelo grupo de trabalho, com a intenção de esclarecer o sentido dos materiais utilizados, Giezen alegou que só ele próprio poderia intervir na obra e que qualquer acção sobre ela modificá-la-ia. Por essa razão, qualquer intervenção teria de ter a sua «assinatura». Aliás, a proposta do artista passava por uma ideia de «conservação criativa», na qual este tiraria alguns elementos da

---

<sup>39</sup> Ver casos de estudo apresentados na Parte II deste trabalho.

<sup>40</sup> Krijn Giezen nasceu em 1939 na Holanda. Pertence a um núcleo de artistas que pretende criar através da arte uma harmonia com a natureza, criticando por isso a ideia de progresso. A sua obra está representada em diversos museus holandeses.

<sup>41</sup> Ver Ingeborg Smit, Krijn Giezen, *Marocco*, 1972. *The Transitory Nature of Memory*», in *Modern Art: Who Cares*, op. cit. pg. 93.



caixa, reutilizando-os noutras peças, uma vez que não estava satisfeito com a sua disposição em *Marocco*. Van Wegen defende que a obra e o artista se tornam, depois da criação, entidades diferentes. A obra pode adquirir novas significações e ganhar novos valores que não estavam inicialmente previstos. Nesse sentido, van Wegen afirma: «Interpreting the meaning of art works, including the implication of a conservation procedure to the relevant parts, belongs (...) to the domain of the art historian».<sup>42</sup> No entanto, como se prova nos dez casos pilotos estudados no âmbito do projecto *Modern Art: Who Cares?*, de um modo geral a historiografia da arte não está apetrechada com a informação e, em parte, com a metodologia que possa fornecer resposta a estas necessidades. Daí que em diversos casos se convide o artista a intervir sobre a obra. Curiosamente, é algo que só se refere genericamente na bibliografia, ou seja, raramente se encontram descritos casos de estudo.

Um exemplo é todavia relatado em 1992 por Cornelia Weyer, conservadora do *Restaurierungszentrum* de Düsseldorf. Refere-se a uma intervenção de Joseph Beuys numa obra da sua autoria. Weyer explica que, na tentativa de manter a autenticidade do objecto e encontrar uma solução satisfatória do ponto de vista jurídico, o artista foi chamado a resolver o problema de uma obra do Museu de Arte Moderna de Paris, *Infiltração Homogénea em Piano de Cauda*, de 1966, constituída por um piano de cauda inteiramente coberto por uma capa de feltro com uma pequena cruz vermelha pintada. Dada a deterioração do material têxtil na zona por cima do teclado, Beuys encontrou rapidamente a sua solução. Decidiu substituir a cobertura de feltro e pendurou a anterior, deteriorada, na parede do museu, mesmo por cima do piano. «Ainsi, il va plus loin qu'un restaurateur n'oserait faire, lui qui doit plutôt conserver tout vestige comme un document en réserve, mais qui ne parle guère en public de l'histoire de l'oeuvre mutilée et de sa restauration», explica Weyer.<sup>43</sup> Além do mais, criar um segundo objecto nunca seria da competência de um conservador-restaurador. A partir do momento em que Beuys coloca na parede do museu a capa de feltro original, há que criar um novo número de inventário, dado que o autor acrescenta uma nova peça à colecção.

---

<sup>42</sup> D. H. van Wegen, «Between Fetish and Score: The Position of the Curator of Contemporary Art», in *Modern Art: Who Cares?*, op. cit. pg. 206.

<sup>43</sup> Cornelia Weyer, «Le Cas de Joseph Beuys», in *Conservation et Restauration des Oeuvres d'art Contemporain*, Nancy, École Nationale du Patrimoine, 1994, pg. 80.

A colaboração directa do autor pode colocar diversos problemas, sobretudo se entre o momento da criação e o momento da intervenção tiver decorrido muito tempo. Um artista que tenha criado um objecto vinte anos antes da intervenção estará provavelmente noutra fase da sua obra, terá outras inquietações, o que poderá dar origem a uma tendência para a actualização do objecto em causa. Ou seja, existirá uma tendência para intervir de acordo com o pensamento do presente e não retrospectivamente. Em sentido contrário, o conservador americano Albert Albano afirma que proibir o artista de tocar na sua obra novamente, invocando que as intervenções devem ser realizadas por conservadores-restauradores, é chegar a um extremo e isolar a obra do artista. E formula a questão «Would we as easily justify the removal of retouchings carried out by Rembrandt, Manet, or any great artist of an early period, because they were executed years after the artist had originally begun the picture?». <sup>44</sup>

No entanto, consultar o artista, averiguar os seus desejos e intenções não significa estar de acordo com eles. <sup>45</sup> O historiador de arte Ernst van de Wetering defende esta ideia apresentando dois casos que reclamam um equilíbrio de valores. Em primeiro lugar refere-se a uma carta de Van Gogh ao seu irmão Theo em que afirma que pintou espessamente para garantir a «solidez da cor» e não para produzir o efeito de impasto. Curiosamente, para garantir a vibração da cor Van Gogh recomendava que se raspasse a tinta com uma lâmina de forma a revelar, sempre que se verificasse necessário, a intensidade da cor. A intenção de Van Gogh era a de ir retirando o impasto, algo que actualmente valorizamos (historiadores, conservadores e público em geral) na sua pintura e que van de Wetering descreve acertadamente como sendo o «registo sismográfico do temperamento artístico» do pintor. <sup>46</sup> O outro exemplo diz respeito à obra de Piero Manzoni (1933-63), que recomendava que os seus quadros acromáticos fossem lavados ou repintados a branco no sentido de os revitalizar para as exposições. Contudo, os proprietários preferiram que as suas obras mostrassem sinais do tempo.

---

<sup>44</sup> Albert Albano, «Art in Transition», in *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*, (coord. Nicholas Price, M. Talley Jr. A. Melucco Vaccaro), Los Angeles, Getty, 1996, pg. 183..

<sup>45</sup> «Knowing the artist's wishes and intention (...) does not automatically mean that the restorer's interventions should be in line with them. Consequently, one is inclined to conclude that restoration has a certain autonomy independent, to some extent, from the artist's intentions», Ernst van de Wetering, «The Autonomy of Restoration: Ethical Considerations in Relation to Artistic Concepts» in *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*, (coord. Nicholas Price, M. Talley Jr. A. Melucco Vaccaro), Los Angeles, Getty, 1996, pg. 196.

<sup>46</sup> Idem, *ibidem*, pg. 194.

Ao conflito entre intenção do artista e desejo dos colecionadores subjaz o conflito entre instância estética e instância histórica, que Cesare Brandi define na *Teoría del Restauro* como os dois pólos fundamentais do restauro que informam a ética.<sup>47</sup> Todavia, antes de aprofundarmos a questão da ética da conservação e restauro, observemos como é que a intenção do artista é defendida do ponto de vista legal.

## Aspectos Legais

A jurista Maria Emanuela Vesci começa por lembrar que com determinados materiais o autor realiza uma «coisa» que é diferente dos próprios materiais e tem a sua própria identificação e autonomia, o que significa que a propriedade da «coisa nova» pertence a quem lhe determinou a existência<sup>48</sup>. Como é sabido, existem dois tipos de direitos diferentes que afectam a arte contemporânea, criando muitas vezes conflitos. O direito de propriedade, que pode ser alienado, e os direitos morais do artista.

A partir do momento em que o artista vende a sua obra, o direito de propriedade passa imediatamente para o comprador.<sup>49</sup> No entanto, o direito do novo proprietário sobre a obra é limitado pelos direitos morais do artista. Na legislação portuguesa sobre o Direito de Autor está explícito: «Independentemente dos direitos de carácter patrimonial e ainda que os tenha alienado ou onerado, o autor goza durante toda a vida do direito de reivindicar a paternidade da obra e de assegurar a genuinidade e integridade desta, opondo-se à sua destruição, a toda e qualquer mutilação, deformação ou outra modificação da mesma e, de um modo geral, a todo e qualquer acto que a desvirtue e possa afectar a honra e reputação do autor» e ainda: «Este direito é inalienável, irrenunciável e imprescritível, perpetuando-se, após a morte do autor, nos termos do artigo seguinte».<sup>50</sup> Isto significa que a legislação

---

<sup>47</sup> Cesare Brandi, *Théorie de la restauration*, Paris, Éditions du Patrimoine, s.d [1ª ed. 1963], pgs. 52-75.

<sup>48</sup> Maria Emanuela Vesci «Il Restauro dell'Arte Moderna e Contemporanea. Quadro Normativo e Juridico», in *Arte Contemporanea, Conservazione e Restauro*, Florença, Nardini Editore, pgs. 61-71

<sup>49</sup> Ver a propósito Dany Cohen, «Etat de la doctrine et de la jurisprudence relatives aux droit des artistes», in *Conservation Restauration des Œuvres d'Art Contemporain*, Nancy, Ecole Nationale du Patrimoine, 1994, pgs. 59-72; Jan Kabel, «Copyright and Conflicting Interests» in *Modern Art Who Cares?*, op. cit., pgs. 406-408; Annemarie Beunen, «Proceedings», in *Modern Art: Who Cares?* op. cit. pgs. 412-13. Annemarie Beunen, «Copyright and Installation Art», *Inside Installation (Projecto)*, 2004-2007. disponível em <http://www.inside-installations.org/OCMT/mydocs/Installation%20Art%20Project%20and%20copyright.pdf>, em 2 de Agosto de 2007.

<sup>50</sup> Código do Direito de Autor e dos Direitos Conexos, Secção II, Capítulo VI, Artº 56

prevê que os direitos morais passam para os sucessores após a morte do autor<sup>51</sup> e que os mesmos não podem, em caso algum, ser transferidos para outra pessoa ou instituição.

O direito moral que mais directamente poderá interferir na conservação e restauro está expresso no Artigo 59º do Código do Direito de Autor e Direitos Conexos, onde se pode ler «Não são admitidas modificações da obra sem o consentimento do autor, mesmo naqueles casos em que, sem esse consentimento, a utilização da obra seja lícita», o que significa que uma intervenção de conservação e restauro implicará sempre, ou pelo menos enquanto esta legislação estiver em vigor, que o artista vivo ou os seus sucessores sejam consultados e autorizem a referida intervenção. No entanto, mesmo que a intervenção seja autorizada pelo criador do objecto este poderá, em caso de insatisfação, invocar «mutilação, deformação ou modificação da mesma». Acrescente-se todavia que até à data não encontramos registo, em Portugal, de que um artista tenha processado um conservador-restaurador invocando direitos morais. Aliás, na bibliografia consultada estão relatados casos em que o artista invoca os direitos morais, tendo em comum uma característica: o facto de serem obras públicas que por motivos diversos tiveram que ser removidas do local onde se encontravam, tendo o artista invocado os direitos morais para que tal não acontecesse.

### **A Ética da Conservação e Restauro**

A noção de património bem como a da sua conservação começaram a crescer vigorosamente ao longo do século XIX, sobretudo em torno dos problemas levantados pela arquitectura, tendo sido repensadas e orientadas em sentidos mais afins já durante o século XX. Se Viollet-le-Duc e os defensores do restauro integral propunham a recuperação da traça original, os partidários do historicismo de Ruskin preconizavam uma intervenção muito restrita, preferindo a consolidação ao restauro. Camillo Boito, no final do século XIX, propõe uma via intermédia que implica um consenso entre as ideias de Viollet-le-Duc e Ruskin. Partindo de uma posição mais próxima do historicismo conservador de Ruskin, e reiterando a preferência pela consolidação, admite contudo intervenções de restauro em

---

<sup>51</sup> Excepto no caso dos Estados Unidos, que têm uma legislação mais liberal nesta matéria. De acordo com a legislação americana os direitos morais do artista cessam com a sua morte. Ver Ann M. Garfinkle, Janet Fries, Daniel Lopez & Laura Possessky «Art Conservation and the Legal Obligation to Preserve Artistic Intent», *JAIC - Journal of the American Institute for Conservation* vol. 36, nº 2, 1997, pgs. 165-179.

situações em que este seja imprescindível para a consolidação.<sup>52</sup> Nesse caso Boito afirma que as adições devem ser reconhecidas como elementos novos no sentido de evitar falsificações. Ao longo do século XX a vertente historicista viria a ganhar adeptos, que definiriam critérios, padrões de intervenção, linhas de orientação e códigos de ética.

A primeira conferência internacional sobre protecção do património teve lugar em Atenas em 1931, da qual sairia a *Carta de Atenas* para o Restauro. Neste documento firmavam-se princípios para a conservação de monumentos históricos, que definiam o abandono do «restauro integral». Contudo, ficava explícito que o restauro era uma solução a equacionar: «When, as the result of decay or destruction, restoration appears to be indispensable, it recommends that the historic and artistic work of the past should be respected, without excluding the style of any given period».<sup>53</sup>

Em 1964, a Carta de Veneza, reclamando a herança de Atenas, aprofundava estas temáticas, acentuando a vertente documental e histórica do objecto de arte. No artigo 3º pode ler-se «The intention in conserving and restoring monuments is to safeguard them no less as works of art than as historical evidence». O restauro é considerado uma operação altamente especializada. «Its aim is to preserve and reveal the aesthetic and historic value of the monument and is based on respect for original material and authentic documents. Acrescentando-se, ainda no artº 9 «it must stop at the point where conjecture begins».<sup>54</sup>

Interessa salientar a progressiva ênfase na parte física da obra, que está relacionada com o acentuar da dimensão histórica do objecto, preconizando-se para a sua defesa uma intervenção o mais restrita possível. Em 1987, surge, no âmbito do Congresso Internacional sobre Bens Culturais e Ambientais, a *Carta del Restauro*, que procura consolidar os princípios já expostos na *Carta Italiana del Restauro* de 1972, para a qual o historiador de arte, Cesare Brandi (1906-1988), fundador (juntamente com Giulio Carlo Argan) e director do Instituto Central de Restauro entre 1938 e 1959, contribuiu decisivamente.

---

<sup>52</sup> Ver Ana Mª Macarrón Miguel e Ana González Mozo, «Teorías y Criterios en Restauración Arquitectónica», in *La Conservación y la Restauración en el Siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, 2004, pg. 137.

<sup>53</sup> [http://www.icomos.org/athens\\_charter.html](http://www.icomos.org/athens_charter.html)

<sup>54</sup> INTERNATIONAL CHARTER FOR THE CONSERVATION AND RESTORATION OF MONUMENTS AND SITES, consultar [http://www.icomos.org/venice\\_charter.html](http://www.icomos.org/venice_charter.html), último acesso a 6 de Novembro de 2007.

Em 1963, Brandi publicara a *Teoria del Restauro* na qual definia o restauro como «o momento metodológico do reconhecimento da obra de arte, na sua consistência física e na sua dupla polaridade estética e histórica, com vista à sua transmissão para o futuro».<sup>55</sup> Desta forma o restauro, de acordo com Brandi, é governado por duas instâncias que resultam da especificidade da obra de arte; uma estética e outra histórica. A partir daqui Brandi enuncia um segundo princípio, no qual afirma: «O restauro deve visar o restabelecimento da unidade potencial da obra de arte, desde que isso seja possível sem cometer um falso artístico ou um falso histórico, e sem apagar nenhum sinal da passagem da obra de arte no tempo».<sup>56</sup> Ainda que a defesa da instância estética seja identificável em toda a obra de Brandi, inclusivamente o autor afirma que «será essa instância a primeira em qualquer caso», na verdade não deixa de acrescentar que «também não poderá ser subavaliada a instância histórica», explicando que a obra goza de uma «dupla historicidade, ou seja, aquela que coincide com o acto que a formulou, o acto da criação, e se refere, portanto, a um artista, a um tempo e a um lugar, e uma segunda historicidade que provém do facto de persistir no presente de uma consciência, e portanto, uma historicidade que se refere ao tempo e ao lugar onde naquele momento se encontra».<sup>57</sup> A materialidade é naturalmente o lugar onde se inscreve essa primeira historicidade, sendo a segunda a avaliação que o presente, através da História, pode fazer da primeira. O autor fala ainda do período intermédio «que é constituído por outros tantos presentes históricos que se tornaram passado, mas de cujo trânsito a obra poderá ter conservado as marcas». E é por essa razão que o restauro não pode apagar nenhum sinal do tempo na obra.

A *Carta del Restauro* de 1972 reafirma esta importância da vertente histórica da obra e da sua vinculação à materialidade, o mesmo acontecendo na *Carta del Restauro* de 1987<sup>58</sup> «Las medidas de restauración que intervienen directamente sobre la obra para detener, en lo posible, daños y degradación deben ser actuaciones que respeten la fisonomía del objeto tal como ha sido transmitida a través de sus naturales y originales vehículos materiales, manteniendo fácil su lectura». Nesta carta enunciam-se também os princípios da durabilidade, legibilidade, intervenção mínima e reversibilidade que estarão presentes nos

---

<sup>55</sup> Cesare Brandi, *Teoria do Restauro*, Lisboa, Edições Orion, 2006, pg. 4

<sup>56</sup> idem, *ibidem*, pg. 6.

<sup>57</sup> Idem, *ibidem*, pg. 6

<sup>58</sup> Ver tradução espanhola, por María José Martínez Justicia

<http://www.mcu.es/patrimonio/docs/MC/IPHE/Biblioteca/ITALIA.pdf>, último acesso 5 de Novembro de 2007.

diversos códigos de ética formulados por instituições ligadas ao património ou por associações profissionais<sup>59</sup>. Verifica-se uma tendência para uma menor radicalização dos princípios, que se pode identificar por exemplo já no Código de Ética da Comissão para a Conservação do ICOM, que ao definir restauro afirma ser «a acção empreendida para tornar compreensível um artefacto deteriorado ou danificado, com o mínimo de sacrifício da sua integridade estética e histórica», ou no Código de Ética da ECCO, onde se pode ler «La restauration consiste à intervenir directement sur des biens culturels (...) tout en respectant autant que possible leur intégrité esthétique, historique et physique».<sup>60</sup>

### Conflitos entre a Ética e a Preservação de Arte Contemporânea

Na arte contemporânea é frequente o conflito entre a intenção do artista e a ética da conservação e restauro, o que se traduz noutro tipo de problema ético. A conservadora Paula Volent afirma: «Traditionally the conservator and the curator have attempted to keep the object frozen in time, both as an historical and aesthetic object. However, dialog with contemporary artists reveals that, in many cases, this approach may be antiethical to the aesthetic concern of the artist».<sup>61</sup> Examinemos alguns casos em que tal se verifica. Será possível falar de durabilidade a artistas que concebem obras efémeras, cuja esperança de vida é intencionalmente reduzida? O exemplo de Zoe Leonard, caso relatado por Ann Temkin em *Mortality-Immortality*, serve para enunciar a questão<sup>62</sup>. Na sequência da morte de um amigo, a artista começou a coleccionar cascas de frutos diversos e a cosê-los pacientemente com linhas de costura, uma espécie de actividade meditativa que a ajudava a fazer o luto e a reflectir sobre a morte. O conjunto de cascas de frutos foi-se avolumando e

---

<sup>59</sup> Ver na Carta del Restauro de 1987 as seguintes definições relativas, respectivamente, aos conceitos de durabilidade, legibilidade e reversibilidade: «**Conservación**: el conjunto de actuaciones de prevención y salvaguardia encaminadas a asegurar una duración, que pretende ser ilimitada, para la configuración material del objeto considerado» (...) «**Restauración**: cualquier intervención que, respetando los principios de la conservación y sobre la base de todo tipo de indagaciones cognitivas previas, se dirija a restituir al objeto, en los límites de lo posible, una relativa legibilidad y, donde sea necesario, el uso». «Toda intervención sobre la obra, o en las proximidades de la misma, (...) debe ser realizada de tal manera y con tales técnicas y materias que se pueda tener la confianza de que en el futuro no resultará imposible una nueva y eventual intervención de conservación y restauración». Tradução espanhola, por María José Martínez Justicia, em <http://www.mcu.es/patrimonio/docs/MC/IPHE/Biblioteca/ITALIA.pdf>, último acesso 5 de Novembro de 2007.

<sup>60</sup> Michel Favre Felix, «Une Analyse des codes d'éthique de la conservation-restauration», in *La Déontologie de la Conservation-Restauration (vers 2004)*, Aripa, Paris, 2004, pg. 21. Sublinhado do autor do texto referido.

<sup>61</sup> Paula Volent, «When Artists' Intent is Accidental. Artists' Acceptance of and Experimentation with Changes and Transformations in Materials», in *Modern works, modern problems? Conference papers / Richmond, Alison (dir.)*; Leigh, Worcestershire: Institute of paper conservation, Londres, 1994, p. 171-176,

<sup>62</sup> Ann Temkin, «Strange Fruit», in *Mortality-Immortality*, op. cit., pgs. 44-50.

Leonard decidiu fazer com estes elementos vivos uma instalação. Naturalmente, os restos de frutos iam-se degradando progressivamente e colocou-se a hipótese de impedir o processo. O conservador-restaurador alemão Christian Scheidemann encarregou-se de estudar o processo e chegou à hipótese de uma estratégia combinada, que implicava um choque térmico a frio e a aplicação subsequente de uma solução plastificante.<sup>63</sup> Esta medida travaria o processo de degradação dos frutos, conferindo durabilidade à obra. Contudo, no final a artista opôs-se, explicando que o processo de conservação iria contra a ideia original da obra, que estava justamente relacionada com a ideia de mortalidade. Curiosamente, ainda assim a obra foi adquirida pelo Museu de Filadélfia, sabendo-se que a sua esperança de vida é curta e que as únicas medidas de conservação possíveis serão apenas de carácter preventivo, consistindo na exposição da obra por períodos curtos e na sua armazenagem especialmente climatizada. Neste caso o paradigma da durabilidade entrava em conflito directo com a intenção da artista, tendo-se optado por aceitar a mortalidade da obra, no âmbito museológico.

A obrigação de reversibilidade, que propunha a possibilidade de fazer regressar um objecto ao estado em que estava antes da intervenção, tem vindo a ser suavizada nos códigos de ética, sobretudo após o texto de Barbara Appelbaum<sup>64</sup> (1987) que provou a impossibilidade prática da aplicação deste princípio, substituindo-o pelo de “retratibilidade” que, de forma muito menos ambiciosa, propõe apenas que um dado tratamento não impeça tratamentos futuros. Appelbaum alega que por vezes um tratamento reversível pode danificar o objecto, ao passo que um tratamento irreversível pode ser melhor relativamente a um conjunto de circunstâncias e que, mais importante do que a reversibilidade, é a compatibilidade dos materiais de conservação com os materiais do objecto original. Appelbaum conclui «Possibly the most important criterion in judging a treatment is whether it provides the help the piece needs; in medical terms, whether it cures the disease»<sup>65</sup>. Contudo, a autora termina afirmando que um objecto tratado precisará certamente de novo tratamento no futuro, a menos que por alguma razão seja destruído antes. Por essa razão é preciso partir do princípio de que a intervenção a efectuar não impedirá intervenções posteriores. É

---

<sup>63</sup> Ann Temkim, «Strange Fruit», in *Mortality-Immortality*, op. cit., pg. 47.

<sup>64</sup> Barbara Appelbaum, «Criteria for Treatment: Reversibility», *JAIC online. Journal of the American Institute for Conservation*, vol. 26, n° 2 (pp. 65-72) disponível em <http://aic.stanford.edu/jaic/articles/jaic26-02-001.html>, último acesso, 8 de Fevereiro de 2004.

<sup>65</sup> Idem, *ibidem*, pg. web 8 de 9.



sobretudo a hipótese de propostas de tratamentos novos, cujas consequências futuras não são ainda suficientemente conhecidas, que a ideia de retratabilidade se torna fundamental.

Na arte contemporânea, os artistas propõem frequentemente soluções radicais que passam por repintar obras ou partes de obras, tanto no que se refere a pinturas monocromáticas como a superfícies de objectos ou instalações. Mais à frente neste trabalho referiremos casos deste tipo, como por exemplo os de Noronha da Costa ou Ana Vieira.<sup>66</sup> Na realidade, o conceito de reversibilidade, bem como o de “retratabilidade” estão relacionados com o respeito pelo material original da obra, o que muitas vezes não é uma prioridade para o artista. O conservador-restaurador Christian Scheidemann descreve o caso do pintor holandês Jan Shoonhoven (1914-1994), cuja obra estava a investigar antes de proceder a uma intervenção. Tendo escrito ao artista, recebeu de volta uma carta do seu assistente em que escrevia «Jan recommends to paint the whole thing white again, if the owner doesn't mind. Then the object will reflect light again. In Jan's opinion it should be painted over every third year, then it will become even more beautiful». O assistente de Shoonhoven não deixa de afirmar que se alguém preferir a pintura com a sujidade, o artista não se importa, «although it is not the nature of his work».<sup>67</sup> Neste caso, como nos casos de artistas portugueses que apresentamos adiante, a reversibilidade ou retratabilidade relativa aos materiais, tendo em conta o material original da obra, tal como é proposto pela ética da conservação e restauro, não é posta em prática. O que se verifica é que a noção de reversibilidade deixa de estar relacionada com o material e a história para se dirigir para uma ideia de reversibilidade estética.

A intervenção mínima é outro dos critérios sempre presentes na ética e doutrina da conservação e restauro. Postula, como a designação indica, que o tratamento em conservação se limite ao estritamente necessário, protegendo física e esteticamente o objecto de medidas que possam alterar a sua natureza, e incentiva o recurso a medidas de conservação preventiva, evitando sempre que possível o restauro. Nas «directrizes para o exercício da profissão» do American Institute for Conservation chega a estabelecer-se que «Sempre que a ‘não intervenção’ for a opção que melhor sirva a preservação dos bens

---

<sup>66</sup> Ver capítulos referentes a estes dois artistas na Parte II deste trabalho.

<sup>67</sup> Christian Scheidemann, «Men at work. The significance of material in the collaboration between artist and fabricator in the 1960's and 1970's», in *Modern Art: Who Cares?*, op. cit., pg. 243.

culturais, pode ser apropriado recomendar a não realização de qualquer tratamento».<sup>68</sup> Por seu lado, Salvador Muñoz Viñas<sup>69</sup> chama a atenção para o facto da intervenção mínima ser contraditória com o princípio da reversibilidade, explicando que se a reversibilidade fosse possível, não haveria necessidade de observar o princípio da intervenção mínima.<sup>70</sup> Contudo a grande questão parece residir na definição de intervenção mínima que, como a designação indica, é relativa, subjectiva e não absoluta; ou seja uma intervenção pode ser «mínima» nuns casos e para alguns sujeitos e não para outros.

Na conservação de arte contemporânea são várias as situações em que a intervenção está longe de poder ser mínima, em muitos casos não apenas por sugestão ou vontade dos artistas, mas por não existir possibilidade de recuperar uma obra sem recorrer a intervenções que impliquem substituição de materiais e peças originais, e por vezes reconstrução e já não apenas reconstituição. Sem entrar no campo mais complexo da instalação, que abordaremos mais à frente, encontramos em intervenções na arte contemporânea várias soluções que vão muito para além de uma “intervenção mínima”, ainda que se possa considerar que estas não ultrapassam o “estritamente necessário.” Serge Lemoine, chefe do departamento de conservação do Museu de Grenoble, refere o caso das obras do americano ligado à *Minimal Art*, Dan Flavin (1933-1996), feitas muitas vezes apenas com tubos de néon, que constituem não apenas os materiais, mas os elementos significantes centrais destas obras<sup>71</sup>. Sempre que se parte um destes elementos, não há outra solução que não a sua substituição, que evidentemente é o «estritamente necessário», sendo todavia uma intervenção que substitui o material original da obra.

Em alguns dos projectos-piloto desenvolvidos no âmbito de «Modern Art: Who Cares?», a situação também se apresenta, sendo colocada no caso de uma obra do *nouveau-réaliste* Jean Tinguely (1935-1991), intitulada *Gismo*, pertencente ao Museu Stedelijk de

---

<sup>68</sup> AIC – American Institute for Conservation of Historic and Artistic Works – Código de Ética e Directrizes para o Exercício da Profissão» [1994], tradução portuguesa publicada em Conservação & Restauro. Cadernos. 2, Lisboa, IPCR, 2002, pg. 25.

<sup>69</sup> Salvador Muñoz Viñas é teórico da área da Conservação e Restauro, catedrático da Universidade de Valência e responsável pela compilação e reflexão de textos ligados a um novo pensamento sobre a conservação ao qual chama Teoria Contemporânea da Conservação. Publicou em 2002 um livro sobre o tema e em 2005 uma versão deste em inglês.

<sup>70</sup> Salvador Muñoz Viñas, *Contemporary Theory of Conservation*, Londres, Butterworth-Heinemann, 2005, pg. 189.

<sup>71</sup> Serge Lemoine, «Conclusion», in *Conservation et restauration des oeuvres d'art contemporain*, Nancy, Ecole National du Patrimoine, 1994, pg. 277.

Amsterdão.<sup>72</sup> É uma espécie de veículo com cerca de 2 metros de altura por 6 de comprimento, feito com diversas rodas metálicas, cintos de automóveis e outros objectos, maioritariamente metálicos, recolhidos em ferro-velhos. A peça é cinética, accionada por um motor eléctrico que faz com que determinados objectos toquem uns nos outros produzindo ruídos diversos, lembrando uma espécie de máquina de percussão. De acordo com a pouca documentação existente a obra era algo diferente da que em 1997 se apresentou aos investigadores: a cor geral não era o castanho ferrugem que agora dominava, sendo alguns objectos coloridos. A configuração do conjunto era também diferente da original e consequentemente também os sons produzidos, uma vez que os objectos, quando se accionasse o motor (que, em 1997, já não funcionava) não tocariam nos sítios certos. Os grupos de estudo chegaram à conclusão de que em *Gismo* o movimento e o som produzidos eram fundamentais, havendo do ponto de vista visual alguns elementos chave de que não se poderia abdicar, nomeadamente alguns dos que funcionavam como pontos coloridos no conjunto de tonalidades metálicas. Um destes elementos, colocado à frente da máquina, era um objecto de borracha de tom alaranjado, uma espécie de bomba de água utilizada antigamente pelos barbeiros. Perante a sua deterioração quase total e a impossibilidade da sua substituição por outro igual, houve inclusivamente, dentro do grupo de trabalho, quem propusesse a sua substituição por um objecto parecido.

Nem tudo ficou decidido no âmbito deste caso, embora tenha ficado acordado que as partes danificadas só deviam ser substituídas se não houvesse alternativa. No entanto ficou claro que a obra devia ser considerada como um todo. Som, movimento e aparência visual fazem parte deste todo que define o conjunto, pelo que não faria sentido desistir de um desses factores. Uma das questões centrais suscitadas por esta obra, que ocorre várias vezes na arte contemporânea, é o facto de existirem diversos aspectos estéticos envolvidos, não apenas visuais, como acontece na pintura ou escultura tradicional, mas também o som e o movimento, o que leva à relativização do material original da obra de arte e ao privilegiar da experiência total da mesma.

O facto de Jean Tinguely, autor de *Gismo*, já não estar vivo na altura do estudo efectuado no âmbito do projecto «Modern Art: Who Cares?» não é uma questão a menosprezar. Após

---

<sup>72</sup> Ver The editors & Lydia Beerkens, «Reconstruction of a Moving Life. Jean Tinguely. *Gismo*. 1960», in *Modern Art: Who Cares?* op. cit., pgs. 23-31.

ter reunido toda a documentação possível, o grupo de estudo entrevistou Ad Peterson, antigo curador do Museu Stedelijk de Amsterdão, que fora amigo do artista durante 30 anos<sup>73</sup>. Com base nesta entrevista, os investigadores conseguem recolher diversas informações sobre o modo de pensar e trabalhar do artista, os processos criativos, os aspectos por ele privilegiados, as técnicas escolhidas em diversos casos bem como a sua atitude face à deterioração e a eventuais intervenções.

No entanto, entrevistar uma pessoa próxima do artista para obter estes dados é uma solução de recurso, a pôr em prática quando já não é possível ter a opinião do artista. Fundamental teria sido a consulta do artista vivo e o registo desses dados. Contudo, é interessante verificar que, no geral, a ética da conservação e restauro não coloca este problema. Ou seja, não há menção directa à consulta de artistas em situações em que uma intervenção se torna necessária. No entanto, os códigos são bastante rigorosos a estipular directrizes relacionadas com métodos de trabalho. O código de ética do ICOM (1984) estabelece, por exemplo, que «todas as intervenções devem ser precedidas de um exame metódico e científico com vista ao entendimento do objecto em todas as suas vertentes», acrescentando: «Quem por falta de formação, não for capaz de executar tais exames, ou quem, por falta de interesse ou por outras razões, negligencie este procedimento, não pode ser incumbido da responsabilidade do tratamento».<sup>74</sup> O código de ética da ECCO preconiza a consulta de historiadores de arte e cientistas e inclui um capítulo de obrigações para com os proprietários ou responsáveis legais das obras, referindo que «o conservador deve informar o proprietário sobre toda e qualquer acção solicitada, e especificar os meios adequados para a sua manutenção futura» e ainda, que o conservador «sempre que queira fazer referência a um bem cultural, deve obter o consentimento do proprietário ou responsável legal».<sup>75</sup> Relativamente aos criadores das obras, o código da ECCO estabelece, apenas a título geral, na introdução, que os conservadores-restauradores devem estar conscientes da sua responsabilidade para com os bens, «para com o proprietário ou responsável legal, o autor ou criador, o público e a posteridade».<sup>76</sup> O American Institute for

---

<sup>73</sup> Dionne Sillé & Marjan Zijlmans, «The Playful World of Jean Tinguely: an interview with Ad Peterson», in *Modern Art: Who Cares?*, op cit, pgs. 32-41,

<sup>74</sup> ICOM – International Council of Museums / Committee For Conservation – Código de Ética da Comissão para a Conservação do ICOM, tradução portuguesa publicada em *Conservação & Restauro. Cadernos. 2*, Lisboa, IPCR, 2002, pg. 11.

<sup>75</sup> ECCO. European Confederation of Conservator-Restorers' Organizations. Código de Ética Profissional do Conservador Restaurador, 1993, tradução portuguesa publicada em *Conservação & Restauro. Cadernos. 2*, Lisboa, IPCR, 2002, pg. 18.

<sup>76</sup> Idem, *ibidem*, pg. 15.

Conservation, é mais específico, estabelecendo, no artigo 3 das «Directrizes para o Exercício da Profissão, anexas ao Código de Ética, «The conservation professional should be cognizant of laws and regulations that may have a bearing on professional activity. Among these laws and regulations are those concerning the rights of artists and their estates»,<sup>77</sup> fazendo assim alusão aos direitos morais do artista, previstos na lei.

Esta espécie de contradição por (quase) omissão entre os códigos e a legislação parece ter duas explicações diferentes: por um lado, durante séculos a durabilidade das obras estava necessariamente garantida à partida por longos anos. O artista respondia por ela e os objectos artísticos só eram considerados como tal se obedecessem a esse critério. Os códigos de ética foram concebidos, como aliás grande parte da teoria da conservação, a pensar em obras de arte com características diferentes das que apresenta a arte contemporânea e sobretudo objectos fixos que não apresentavam problemas de conservação durante o tempo de vida dos artistas. Por outro lado, sempre que se faz a pergunta: a conservação é feita em função da obra e dos seus futuros fruidores ou do artista que a criou? A resposta dada aponta invariavelmente para a primeira hipótese. A obra é um objecto histórico, produto de um tempo e de um contexto específico. Desta forma a sua conservação deverá ser feita de acordo com o princípio da sustentabilidade, que prevê um equilíbrio entre a satisfação das necessidades do presente e as do futuro.

## **A Autenticidade**

Não se pode falar de ética e filosofia da conservação sem discutir a temática da autenticidade: um dos aspectos mais referidos na teoria da conservação e restauro e ao mesmo tempo um dos conceitos mais imprecisos e frequentemente mal utilizados. Para a arte contemporânea, a discussão deste tópico é essencial por diversas razões.<sup>78</sup> Como vimos, a sua conservação não só desafia a ética estabelecida, como, ao invés, a aplicação dessa ética pode significar o desrespeito pela autoridade do artista sobre a própria obra e até pelos seus direitos consagrados na lei.

---

<sup>77</sup> Ver AIC Code of Ethics, última redacção 1994, disponível em <http://aic.stanford.edu/pubs/ethics.html>, último acesso em 4 de Novembro de 2007.

<sup>78</sup> Ver Rita Macedo, «Aspectos da Especificidade da Arte Contemporânea na Conservação e Restauro», in *4º Encontro do IPCR, A História, A Formação e as Boas Práticas em Conservação e Restauro*, Lisboa, IPCR, 2005.

A ideia de autenticidade ligada à conservação surge na Carta de Veneza em 1964: «Imbued with a message from the past, the historic monuments of generations of people remain to the present day as living witnesses of their age-old traditions. (...) The common responsibility to safeguard them for future generations is recognized. It is our duty to hand them on **in the full richness of their authenticity**».<sup>79</sup> Em 1977, quando o Comité do Património Mundial estabelecia um conjunto de critérios de inscrição de bens materiais na lista do património mundial, verificou-se que o conceito de autenticidade era problemático e pouco claro, gerando algumas dissensões no modo como era entendido.<sup>80</sup>

Foi no âmbito da conservação do património mundial, embora com repercussão na conservação de objectos museológicos, que o tema foi objecto de análise aprofundada. Em 1994 no «Congresso de Nara sobre a Autenticidade», no Japão, reuniram-se, durante seis dias, 45 especialistas das mais elevadas entidades mundiais relacionadas com o Património, provenientes de 26 países diferentes<sup>81</sup>. Os participantes procuraram identificar e compreender as possíveis significações do termo autenticidade. Importa frisar que a realização da conferência neste país não foi alheia ao facto de este ser «frequentemente considerado pelo Ocidente como um país que não tem respeito pelo material histórico»<sup>82</sup>. O exemplo do templo xintoísta de Ise, no Japão, que apesar de remontar ao século VII é reconstruído de 20 em 20 anos, tendo sido objecto de mais de 60 reconstruções até aos dias de hoje, tornou-se um exemplo central nas discussões preparatórias e na própria conferência de Nara<sup>83</sup>. Naturalmente, a cultura oriental não sendo baseada na oposição entre espírito e matéria, tal como acontece na cultura ocidental, fornece a possibilidade de um enquadramento conceptual diferente e sugere uma conservação menos obcecada pelo paradigma da materialidade. Como escreveu Michel Petzet, no âmbito da Conferência de Nara, «The authentic monument is in any case more than an ‘object’ consisting of a certain

---

<sup>79</sup> The Venice Charter, disponível em [http://www.international.icomos.org/e\\_venice.htm](http://www.international.icomos.org/e_venice.htm), último acesso, 10 de Outubro de 2006.

<sup>80</sup> Ver Relatório final da primeira sessão do Comité, disponível em <http://whc.unesco.org/fr/archive/rapcom77.htm>, último acesso em 3 de Agosto de 2007.

<sup>81</sup> Ver AA.VV., *Nara Conference on Authenticity in relation to the World Heritage Convention. Proceedings*. UNESCO, World Heritage Centre. Agency for Cultural Affairs, ICCROM, ICOMOS, Nara, 1995, pgs. XV-XVII.

<sup>82</sup> Knut Einar Larsen, «Preface», in *Nara Conference on Authenticity Proceedings*, Nara, UNESCO World Heritage Centre. Agency for Cultural Affairs, ICCROM, ICOMOS, 1995, pg. XVI.

<sup>83</sup> Ver Nobuko Inaba, «What is the test of Authenticity for Intangible Properties?», in *Nara Conference on Authenticity Proceedings*, pgs. 329-332.

material. There are even monuments whose materials are so ephemeral that they are in the need of renewal again and again».<sup>84</sup>

Os tradicionais critérios de autenticidade aplicados aos monumentos, baseados na análise do material, técnica, forma e situação foram revistos com cuidado em Nara, sendo objecto de crítica da parte dos intervenientes, por não se adaptarem a todas as vertentes do património, tangível e intangível, e pelo facto de tenderem a ser vistos como absolutos. No geral, a conferência de Nara marca, por isso, o início da afirmação de uma conservação dinâmica em detrimento de uma conservação estática, que enquadre e assegure a preservação de lugares em mudança, tendo a reflexão sobre os temas das paisagens, aldeias e jardins históricos contribuído fortemente para esta noção. A questão central está na conclusão de que a autenticidade não é um valor absoluto, mas sim relativo às sociedades que produzem e acolhem os objectos: «Authenticity is in practice never absolute always relative», afirma David Lowenthal<sup>85</sup>. O *Documento de Nara sobre a Autenticidade*, produzido no âmbito da Conferência, afirma peremptoriamente: «Não é pois possível basear os juízos sobre valores e autenticidade em critérios fixos» e ainda «Dependendo da natureza do património cultural, do seu contexto cultural e da sua evolução ao longo do tempo, os juízos sobre a autenticidade podem estar ligados a uma grande variedade de fontes de informação»<sup>86</sup>.

Esta reflexão é decisiva para a arte contemporânea na medida em que ajuda a distinguir dois conceitos fundamentais para a arte mais recente: o de autenticidade e o de originalidade. Nos textos relativos à conservação, um e o outro aparecem quase sempre como sinónimos. Ou seja, um objecto autêntico é sempre aquele que mantém a sua integridade física o mais próxima possível do original. A questão foi aliás colocada pelo filósofo Walter Benjamin, em 1936, no seu mais célebre ensaio, *A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica*, quando escreve sobre as consequências do aparecimento da fotografia no âmbito das artes. Apesar da quantidade de aspectos positivos que reconhece na fotografia, Benjamin, ao examinar neste texto o problema da autenticidade relativamente ao original, afirma que «o aqui e agora do original constitui o conceito da

---

<sup>84</sup> Michel Petzet, «"In the full richness of authenticity" The Test on Authenticity and the New Cult of Monuments», in *Nara Conference on Authenticity Proceedings*, pg. 87.

<sup>85</sup> David Lowenthal, «Changing Criteria of Authenticity», *ibidem*, pg. 123.

<sup>86</sup> Tradução do *Documento de Nara sobre a Autenticidade* publicada em *Conservação & Restauro. Cadernos*. 2. Lisboa, Instituto Português de Conservação e Restauro, 2002, pgs. 41-44.

sua autenticidade»<sup>87</sup>, ainda que mais à frente acrescente, alargando assim o conceito, que «a autenticidade de uma coisa é a suma de tudo o que desde a origem nela é transmissível, desde a sua duração material ao seu testemunho histórico»<sup>88</sup>.

O filósofo Nelson Goodman virá a definir com maior acuidade e clareza o conceito de autenticidade no sentido que aqui importa aprofundar, começando por distinguir entre artes autográficas, nas quais «la distinción entre original y copia es significativa (...) e incluso el duplicado más exacto no puede estimarse como auténtico»,<sup>89</sup> e as artes alográficas, que são todas aquelas em que não há um conceito de original. Sendo assim, a pintura e a escultura são autográficas e a música alográfica. No entanto, há ainda que distinguir entre artes unifásicas e bifásicas. Assim, a pintura e a escultura são unifásicas, dado que a obra está concluída quando o pintor ou escultor a termina, ao passo que a música é bifásica, uma vez que depois de ter sido terminada pelo seu autor têm ainda de ser interpretada para chegar ao receptor.

### **Autenticidade e Autoria**

Torna-se deste modo claro que, em arte, nem sempre a autenticidade se inscreve na materialidade, tal só acontece nas artes autográficas unifásicas, ou seja, na pintura ou na escultura realizadas directamente pela mão do autor.<sup>90</sup> A socióloga Nathalie Heinich explica, por sua vez, que a condição da autenticidade na arte está na continuação da ligação entre a pessoa do criador e o objecto criado, entre a interioridade do projecto criador e a sua exterioridade,<sup>91</sup> o que não significa que a autenticidade esteja relacionada com um objecto ou se confunda com a integridade física deste. Existem diversos casos em que a autenticidade se desvincula da materialidade, afirmando-se no entanto ainda de forma mais vinculada. Por exemplo, no caso de algumas obras de Felix Gonzalez Torres, várias vezes referidas no âmbito da conservação de arte contemporânea,<sup>92</sup> essa situação é muito clara.

---

<sup>87</sup> Walter Benjamin, «A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica»[1936], in *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Lisboa, Relógio D'Água, 1992, pg 77.

<sup>88</sup> Walter Benjamin, *ibidem*, pg 79.

<sup>89</sup> Goodman, Nelson, «Arte Y Autenticidad», in *Los lenguajes del arte* [1968], Barcelona, Ed. Seix Barral, 1976, pg. 124.

<sup>90</sup> Excluem-se naturalmente a escultura que é objecto de fundição ou as artes gráficas (gravura, serigrafia, etc.) uma vez que estas, sendo autográficas, são bifásicas.

<sup>91</sup> Nathalie Heinich, «Aux Frontières de l'Authenticité», in *Le Triple Jeu de l'Art Contemporain*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1998, pgs. 123-124.

<sup>92</sup> Ver Ann Temkin «Strange Fruit» in *Mortality-Immortality.*, op. cit, pg. 47; Martha Buskirk «Planning for Impermanence», in *Art in America*, nº 88, Abril, 2000, Pgs. 112-119; Jon Ippolito, «Preserving the



*Public Opinion*, um conjunto de rebuçados embrulhados em papel, com cerca de 317 quilos no total, foi adquirido pelo Museu Guggenheim, ainda que a sua existência física fosse efémera dado que a intenção do artista era estabelecer através da obra uma relação directa com o espectador, convidado a comer os rebuçados, que por isso desapareceriam ao fim de algum tempo, sendo substituídos por outros. A obra, do ponto de vista material, reside apenas num certificado de autenticidade. Ou seja a sua autenticidade não se inscreve na materialidade, existe à parte, num documento concebido propositadamente para esse efeito.

Existem diversos exemplos deste tipo, como é o caso de Sol Lewitt, com os seus *Wall Drawings*, que são executados por assistentes seus de acordo com um conjunto de instruções escritas num documento que atesta também a sua autenticidade. Martha Buskirk refere que uma destas obras foi vendida num leilão da *Christie's* com bastante sucesso em 1987, ainda que esta não passasse de um papel assinado pelo artista, certificando a sua autenticidade<sup>93</sup>. Na realidade, toda a arte conceptual ou toda a arte que, como foi discutido no capítulo anterior, tende para a desmaterialização, entra nesta situação de desvinculação da relação entre o físico e o autêntico. Como escreve Nathalie Heinich «cette fabrication d'une authenticité purement formelle, sans contenu, réduite à ses signes, revient à déplacer le lieu de la création sur l'opération d'authentification, réduisant la preuve de l'authenticité à son attestation...».<sup>94</sup> Martha Buskirk frisa o carácter linguístico e legalista da arte conceptual<sup>95</sup>, defendendo que é justamente a partir da altura em que o artista deixa de trabalhar manualmente a obra, ou na linguagem de Goodman, no momento em que a obra deixa de ser autográfica, que a autoria ganha mais importância, tornando muito mais significativa a relação entre arte e artista.<sup>96</sup> Este peso da autoria está necessariamente ligado à autenticidade, como aliás explica num texto das actas da Conferência de Nara<sup>97</sup>, o teórico da conservação Jukka Jokilehto que demonstra que a etimologia da palavra autêntico deriva do grego *authentikòs* (autòs, em inglês myself, the same) e em Latim está

---

*Immaterial»: A Conference on Variable Media*, 31 Março, 2001, disponível em [www.variablemedia.net/e/preserving/htm/var\\_pre\\_session\\_three.html](http://www.variablemedia.net/e/preserving/htm/var_pre_session_three.html), último acesso em 06/10/2004; Permanence Through Change. The Variable Media Approach (coord. Alain Depocas, Jon Ippolito e Caitlin Jones), Nova Iorque, Guggenheim Museum e Fondation Daniel Langlois, 2003, pgs. 93-100.

<sup>93</sup> Ver Martha Buskirk, «Planning for Impermanence», in *Art in America*, nº 88, Abril, 2000, Pgs. 112-119.

<sup>94</sup> Nathalie Heinich, op cit, pg., 124.

<sup>95</sup> Martha Buskirk, *The Contingent Object of Contemporary Art*, Cambridge, London, The MIT Press, 2005, pg. 53

<sup>96</sup> Idem, *ibidem*, pg. 3.

<sup>97</sup> Jukka Jokilehto, «Authenticity: a general framework for the concept», in *Nara Conference on Authenticity Proceeding*, op. cit. pg. 18.

relacionado com *auctor e auctoritas*, razão pela qual não existe autenticidade sem relação com o autor, que é a autoridade relativamente à obra.

André Van den Kerkhove, chefe de conservação do Museu Kröller-Müller, afirmou também de forma muito clara esta relação: «There is no longer any ‘personal touch’ that is decisive for the authenticity of the work. In my view it is only the artist who can decide just how much emphasis should be placed on the origin of the object selected»<sup>98</sup>. Kerkhove explica o seu argumento referindo uma conversa com o artista norte-americano Jason Rhoades (1965-2006) a propósito da conservação de uma instalação sua, contando que quando lhe perguntou se queria que os seus objectos se mantivessem autênticos no futuro, o artista respondeu que a autenticidade não dependia da autenticidade dos materiais, declarando que se alguma vez, por qualquer razão, determinado material já não pudesse ser utilizado, deveria decididamente ser substituído se pudesse ser adquirido noutro lugar. O próprio artista sugeriu que deveria haver alguém responsável por instalar as suas obras e essa pessoa seria como um ‘filho’ para ele – alguém que encarasse os objectos e as estruturas com uma atitude semelhante à sua.

Esta passagem de testemunho da autoridade do artista sobre a obra de arte a alguém escolhido por este para esta finalidade específica não é situação única. A artista de origem japonesa, Suchan Kinoshita (n. 1960), utiliza a mesma ideia de delegação, nomeando “madrinhas” (godmothers) que treina para assumirem total responsabilidade sobre as suas obras no futuro, tomando as decisões necessárias para assegurar a preservação das obras dentro do espírito com que a autora as criou.<sup>99</sup> Nos casos de Kinoshita ou Jason Rhoades são os próprios artistas a querer assegurar a passagem de informação sobre a sua obra a outros, que possam responsabilizarem-se por ela no futuro. Todavia, provavelmente esta não será a melhor situação por várias razões. A primeira, evidentemente, porque se as obras são efémeras as pessoas também; a segunda, porque transmitir informação oral ao longo de gerações talvez não seja a melhor forma de garantir a objectividade da mesma e a sua fidelidade à fonte original, neste caso ao artista. No entanto, o que importa frisar é por um lado a ligação entre a autoridade do artista e a autenticidade da obra, e por outro a separação entre as noções de originalidade (física) e autenticidade, que quase sempre

---

<sup>98</sup> André Van den Kerkhove, «Like a Son», in *Museumjournaal*, volume 41, nº 1/2/3, 1996, pg. 28.

<sup>99</sup> Ver William A. Real, «Toward Guidelines for Practice in The Preservation and Documentation of Technology-Based Installation Art», *JAIC Online, Journal of the American Institute for Conservation*, vol. 40, nº 3, 2001, disponível em <http://aic.stanford.edu/jaic/articles/jaic40-03-004.html>, último acesso em 10 de Agosto de 2007.

aparecem confundidas na doutrina da conservação, em virtude desta ter sido pensada e concebida em função de uma arte de outros tempos em que a ligação entre materialidade e estética era muito mais intensa.

### **Preservar a Autenticidade na Arte Contemporânea: o Papel da Documentação**

Se no âmbito da arte contemporânea, nomeadamente na arte que desde os anos 60 do século XX até à actualidade, tem vindo a dominar, como vimos, uma tendência para a desmaterialização do suporte físico ou pelo menos para a relativização deste, então a preservação terá de se virar para os aspectos mais intangíveis. A instalação e a *media art*, ou arte tecnológica, são exemplos paradigmáticos, na medida em que as exigências de preservação da maioria destas obras não se colocam tanto do ponto de vista físico, centrando-se mais em aspectos conceptuais e culturais. Neste sentido, estamos perante uma mudança radical no âmbito da conservação, tendo em conta que esta é uma disciplina tradicionalmente centrada nas questões materiais e sem experiência na preservação de obras intangíveis ou com componentes físicos efémeros. Como afirma a responsável pela colecção de *Media Art* da Tate, Pip Laurenson, «For much of contemporary art, meaning has shifted away from the unique and precious object, and conservation practice has to reflect this change and to recognize different types of vulnerability»<sup>100</sup>. Aliás, diversos autores, entre eles vários conservadores-restauradores de museus internacionais, têm frisado esta questão.<sup>101</sup> William Real lembra que é natural para o conservador olhar para componentes de uma instalação como objectos originais e dignos da maior atenção do ponto de vista físico; contudo, em muitos casos esse cuidado é contraproducente e

---

<sup>100</sup> Pip Laurenson, «Authenticity Change and Loss in the Conservation of Time-Based Media Installations», *Tate Papers*, Autumn 2006, disponível em <http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/06autumn/laurenson.htm>, último acesso 5 de Novembro de 2007

<sup>101</sup> Ver Carol Stringari «Installations and problems of preservation» em *Modern Art Who Cares?* op. cit., pgs. 263-272 e «Beyond Conservator's Role in Variable Media Preservation», in *Variable Media. Permanence Through Change*, Nova Iorque, Guggenheim, 2003 pgs. 55-61, Pip Laurenson «The Conservation and Documentation of Video Art», em *Modern Art: Who Cares?*, op cit, pgs, 272-282; «The Mortal Image», in *Material Matters*, Londres, Tate Gallery, pgs. 108-115; «Developing Strategies for the Conservation of Installations Incorporating Time Based Media: Gary Hill's Between Cinema and a Hard Place». *Tate Papers*, Spring 2004, disponível em [http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/04spring/time\\_based\\_media.htm](http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/04spring/time_based_media.htm), último acesso 18 de Setembro 2005; «Authenticity Change and Loss in the Conservation of Time-Based Media Installations», *Tate Papers*, Autumn 2006, disponível em <http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/06autumn/laurenson.htm>, último acesso a 5 de Novembro de 2007; 'The Management of Display Equipment in Time-based Media Installations', in *Modern Art, New Museums*, Londres, 2004, pgs.49-53. William Real, op cit, AA.VV, www. Inside-installations.org., 2007.

altamente dispendioso. O autor propõe que se pense na conservação da instalação tendo em conta que esta é, na maior parte das vezes, mais um evento do que um objecto: «because of the performance aspect of many installations, conservators working with this medium will need to look beyond the material and consider that the ‘heart’ of a work might lie primarily in its less-tangible qualities. Preserving for the future something that is above all an experience might require conservators to take a more fluid view of what may or may not be changed about a work, challenging conventional notions of accuracy and authenticity»<sup>102</sup>

São vários os autores que lembram esta relação entre as chamadas artes performativas e a arte da instalação, alegando que a instalação contém frequentemente elementos efémeros, cuja esperança de vida é pensada apenas para uma exposição. Por outro lado, a sua re-instalação numa outra exposição implica muitas vezes uma reinterpretação do que foi feito originalmente. Esta situação verifica-se mesmo quando o próprio artista pode estar presente no momento da reinstalação, contudo quando a sua presença não é viável por indisponibilidade de tempo ou por já não estar vivo, a situação torna-se deveras complexa.

Carol Stringari, chefe de conservação do Museu Guggenheim de Nova Iorque, chama a atenção para a necessidade de documentar todos os passos de uma instalação assim como das suas re-instalações, tendo em atenção diversos aspectos, entre eles, a criação de uma numeração para todos os elementos da instalação, a realização de diagramas ou plantas, caso não existam, contendo as coordenadas precisas de cada componente e a relação com o espaço envolvente, a produção de registos fotográficos de vários ângulos bem como de vídeos, relatórios de iluminação, registo de manutenção de motores (incluindo pormenores sobre aquisição de componentes e seu armazenamento adequado), projecto de armazenamento e manutenção a longo prazo, notas sobre conservação e modo de obtenção de elementos sobresselentes, posicionamento do artista sobre a preservação da obra a longo prazo.<sup>103</sup> Pensar a conservação como documentação é uma estratégia que as instituições com colecções centradas na arte mais recente, envolvendo novas tecnologias e imagens em movimento, como o filme o vídeo, os computadores e outros meios, começaram a pôr em prática. Na realidade, os componentes utilizados pela chamada *media art* estão geralmente

---

<sup>102</sup> William Real, *op. cit.*, pg. 226.

<sup>103</sup> Carol Stringari, «Installations and Problems of Preservation», in *Modern Art: Who Cares?*, *op. cit.* pgs. 272-281 e «Beyond ‘Conservative’: The Conservator’s Role in Variable Media Preservation», in *Permanence Through Change. The Variable Media Approach*, (Coord. Alain Depocas, Jan Ippolito e Caitlin Jones), Nova Iorque, Montreal, Guggenheim, Fondation Daniel Langlois, 2003, pgs. 55-61.

ligados entre si por relações complexas e, quando um deixa de funcionar, é difícil conseguir outro que o possa substituir adequadamente.

Pip Laurenson exemplifica situações deste tipo numa obra do artista norte-americano Gary Hill (n. 1951), intitulada *Between Cinema and a Hard Place*, que faz parte do acervo da Tate Modern.<sup>104</sup> A instalação é composta por 23 monitores de televisão de tamanhos diferentes, aos quais o artista retirou as caixas exteriores, de forma a ficarem visíveis os circuitos, tubos de raios catódicos, fios, etc., transformando deste modo televisores mais ou menos vulgares em objectos escultóricos bastante vulneráveis e também perigosos, devido à exposição da sua parte eléctrica. Estes emitem imagens distribuídas por um dispositivo controlado por computador. As imagens são acompanhadas por três pistas de áudio, uma em que se ouve uma mulher a ler o extracto de um texto de Heidegger, outra com o eco desta voz e a terceira com sons abstractos. Laurenson explica que o tema da obra de Hill é a relação entre o espectador, a linguagem e a imagem, sendo um dos aspectos pertinentes o afastar o espectador do primado da imagem.

O que importa contudo compreender é a complexidade da obra do ponto de vista da sua preservação. Em primeiro lugar, os monitores de tubo de raios catódicos, ou seja os tradicionais monitores de televisão domésticos, ao fim de três anos de utilização contínua começam a deteriorar-se. Num monitor a cores, as falhas afectam a qualidade da cor ou alteram-na, o que é dramático sobretudo no caso da obra de Gary Hill, em que os monitores estão posicionados uns ao lado dos outros, tornando-se imediatamente perceptíveis as diferenças não intencionais. De acordo com o artista, a substituição é possível e desejável, desde que se mantenha a mesma tecnologia. No entanto, estes televisores de tubo de raios catódicos estão a ser comercialmente trocados por outras tecnologias, nomeadamente ecrãs de cristais líquidos (LCD) e plasmas, o que torna difícil a sua substituição no caso de um deles se avariar. Mas a preservação da obra de Hill não implica, como o próprio autor pretendeu frisar, apenas o lado visual destes monitores, mas toda a parte de coordenação feita a partir do dispositivo controlado por computador que permite a sincronização das imagens com o som, o que significa que depende de um

---

<sup>104</sup> Pip Laurenson, «Developing Strategies for the Conservation of Installations Incorporating Time-Bases Media with Reference to Gary Hill's 'Between Cinema and a Hard Place', *JAIC – Journal of the American Institute for Conservation*, nº 40, 2001, pgs. 259-266. Ver também um texto anterior em que a autora fala da mesma obra: Pip Laurenson, «'The Mortal Image' The Conservation of Video Installations», in *Material Matters, The Conservation of Modern Sculpture* (coord. Jackie Heuman), Londres, Tate Publishing, 1999.

programa informático que Gary Hill encomendou especificamente para esta obra. O programa está naturalmente associado a uma tecnologia informática que com o tempo também se tornará obsoleta. A única opção possível é documentar todo o processo de criação do programa e seu funcionamento, com a ajuda do autor do software e do artista, para que a obra não morra quando as tecnologias nela envolvidas falharem.

O artista americano Bill Viola (n.1951) foi dos primeiros artistas a escrever sobre as dificuldades de preservação deste tipo de obras. Trabalhando maioritariamente com vídeo e vídeo-instalação, Viola compreendeu desde cedo que teria de fazer face à provável mortalidade das suas obras devido à obsolescência tecnológica, tendo começado a criar cópias digitais das obras e núcleos documentais com instruções precisas para a montagem e substituição de componentes, entre outros. No seu texto «Permanent Impermanence»<sup>105</sup> afirma que quando se trabalha com obras de arte contemporânea que envolvem meios tecnológicos como o vídeo e o computador, isto é, máquinas concebidas industrialmente e comercializadas em grande escala, a noção de objecto único tão cara à conservação e à história da arte tem que se ser radicalmente revista. Por isso Bill Viola propõe um paralelo com a música, alegando que uma exposição de vídeo-instalação se torna uma espécie de actuação, recriação ou reencenação. Na ausência do artista, o curator torna-se uma espécie de maestro da obra. Ele será responsável pela reposição da obra em função da intenção do artista, mas também pelas pequenas variações na iluminação, colocação de objectos, área circundante, e em todos os pormenores, tal como um maestro que reinterpreta a obra de um compositor. Mas Viola lembra que, ao contrário da música, que pode contar com uma linguagem sistemática e uma notação específica e muito objectiva, nas artes visuais isso não acontece. A transmissão de elementos subjectivos tem que ser feita com base na produção de documentação escrita que mencione todos os requisitos e nuances artísticas.

A produção deste tipo de documentação, essencial para a chamada *Media Art*, foi pensada numa das mais radicais iniciativas no campo da preservação de arte contemporânea, fruto de uma acção conjunta do Museu Guggenheim de Nova Iorque com a Fundação Daniel Langlois pour L'Art, la Science et la Technologie (Montreal), intitulada *Variable Media Network*<sup>106</sup> cujo objectivo foi o de estabelecer estratégias de preservação para a arte

---

<sup>105</sup> Bill Viola, «Permanent Impermanence», in *Mortality/ Immortality – The legacy of 20th-Century Art* (coord. Miguel Angel Corzo), Los Angeles, The Getty Conservation Institute, 1999, pgs. 85-94.

<sup>106</sup> Ver <http://variablemedia.net/>

contemporânea. Ian Ippolito, curator do Guggenheim Soho de Nova Iorque e um dos elementos que concebeu o projecto, defende de forma radical que para a arte produzida a partir da segunda metade do século XX só temos duas hipóteses: ou desistimos das obras de arte ou desistimos do modelo de coleccionismo tradicional. O autor propõe assim um novo paradigma, que procura que os artistas definam as suas obras de forma independente do *medium* em que foram criadas (in a medium independent way) para que possam ser traduzidas para novos media quando o seu formato original se tiver tornado obsoleto.

Assim, a *Variable Media Network* cria um questionário aos artistas com duas partes fundamentais: a descrição da versão original da obra pelo artista e as possibilidades futuras que a forma dessa obra poderá apresentar. Não se trata no entanto de questões abertas mas de perguntas «fechadas» que pretendem que o artista defina a obra através de comportamentos estabelecidos pelo próprio questionário. Os comportamentos propostos são: «contained, installed, performed, reproduced, duplicated, encoded» e «networked», podendo ser adequados a uma obra vários comportamentos. «Contained» aplica-se essencialmente a objectos de arte de carácter fixo, incluindo pintura e escultura tradicional, e o questionário foca questões relacionadas com acabamento, suporte, alterações aceitáveis na superfície e molduras. «Installed» aplica-se ao espaço, iluminação, som, segurança, distribuição de elementos, equipamento de reprodução e sua (in)visibilidade. «Performed», a obras cujo processo é tão importante como o produto final. Neste caso os descritores focam as instruções relativas a aspectos performativos que os *curators* ou as pessoas envolvidas na reposição da obra devem ter em conta, podendo ser neste caso *performances*<sup>107</sup> ou *happenings*, mas também obras com uma forte dimensão performativa<sup>108</sup> (cenários, acessórios, vestuário, actores, formato de instruções, documentação, localização da audiência, sincronização). «Reproduced» refere-se a obras cujo *medium* perde qualidade quando é copiado, como acontece com a fotografia, o filme, as bandas áudio e vídeo. Para estas obras, as questões essenciais estão relacionadas com o *master*,<sup>109</sup> (proprietário, localização, condição, possibilidade de *submasters*, direitos de autor, permissão para comprimir ou digitalizar). «Duplicated» diz respeito a meios que podem ser clonados, não se distinguindo a cópia do original, tal como acontece com alguns tipos de software ou obras em formato digital, mas também componentes fabricados

---

<sup>107</sup> Ver capítulo relativo à obra de João Vieira neste trabalho.

<sup>108</sup> Ver capítulo relativo à obra de Lourdes Castro neste trabalho, nomeadamente a obra «Montanha de Flores», cujo aspecto performativo é um bom exemplo do tipo de «comportamento» referido.

<sup>109</sup> Obra original a partir da qual podem ser geradas *submasters* (cópias de primeira geração)

massivamente<sup>110</sup>. Aqui o questionário incide sobre os atributos físicos do material inerte, os fabricantes e vendedores autorizados, a degradação de cópias de exposição, equipamento electrónico e *hardware*. «Encoded» aplica-se sobretudo a obras em que uma parte ou a totalidade está escrita em códigos informáticos, embora possa dizer respeito a outra linguagem específica que requer interpretação, como por exemplo a linguagem musical. Neste caso, o questionário foca aspectos de resolução de ecrã, cor, fontes de dados externas, o que aponta claramente para a arte ligada a computadores. «Networked» relaciona-se com obras que podem ser apresentadas em vários lugares ao mesmo tempo, como a chamada *net art*, abrindo o questionário para aspectos que dizem respeito ao modo como deve ser apresentada, tendo em conta fontes de dados externas, banda larga mínima, modelo de rede e protocolos. «Interactive» aplica-se a obras concebidas para que o espectador possa interagir, como acontece com os rebuçados das obras de Félix González-Torres ou outras em que o espectador de algum modo possa modificar a obra retirando ou acrescentando partes. Entre as questões mais importantes está a de saber se as adições ou subtracções efectuadas pelo espectador devem ou não ser mantidas em futuras apresentações da obra.

A segunda parte do questionário diz respeito às estratégias de preservação possíveis e aceitáveis pelo artista. Ippolito explica que as características independentes do *medium* da primeira parte do questionário descrevem a obra no seu estado ideal, uma vez que na realidade qualquer nova encarnação da obra implica inevitavelmente um certo desvio relativamente a esse ideal.<sup>111</sup> A primeira estratégia definida é a mais tradicional - o «Armazenamento» - usada pelos museus ao longo dos tempos, mas que, de acordo com os autores, se torna insuficiente no século XXI. No *website* do projecto *Variable Media* os autores utilizam um exemplo simples para explicar todas as estratégias, a dos «Light Bulbs» de Dan Flavin, já referidos neste capítulo. Assim, a segunda estratégia é a «Emulação», que consiste na criação de uma cópia num meio totalmente diferente. Ippolito refere como exemplo uma obra que implique um software concebido originalmente para correr num computador dos anos 80, que não pode naturalmente ser utilizado num *Pentium*

---

<sup>110</sup> Os autores não quiseram fazer a tradicional distinção entre analógico e digital para evitar que algumas obras não pudessem entrar nestas designações. Dão como exemplo a obra de Felix González Torres, *Public Opinion*, já referida neste trabalho, que ficaria fora de tais designações. Segundo Jan Ippolito, os rebuçados que constituem a obra podem ser «clonados» tendo o mesmo aspecto que o original, não perdendo assim qualquer qualidade. Ver Jan Ippolito «Accommodating the Unpredictable: The Variable Media Questionnaire», in *Permanence Through Change*, (coord. Alain Depocas, Jon Ippolito, Caitilin Jones), Nova Iorque, Montreal, Guggenheim Museum, Fondation Daniel Langlois, 2003, pgs. 47-55.

<sup>111</sup> Idem, *ibidem*, pg. 51.



actual. Seria portanto necessário conceber um programa destinado ao computador mais recente, onde pudesse correr o software com a obra. No caso da obra de Dan Flavin, as lâmpadas não seriam armazenadas e proceder-se-ia ao fabrico de tubos luminosos que produzissem o mesmo tipo de luz e tivessem a mesma aparência.<sup>112</sup> Outra estratégia definida pelo projecto *Variable Media* é a «Migração». Neste caso migrar uma obra já não implica imitar a sua aparência através de um *medium* diferente, mas sim a sua actualização, aceitando nestes casos as mudanças de aparência ou outras de carácter sensorial. Esta é uma situação que se verifica na transferência de dados para novos suportes, como por exemplo de filme para DVD ou disco laser. Na obra de Dan Flavin corresponderia à actualização dos tubos fluorescentes, que seriam os utilizados pelas tecnologias correntes no fabrico de lâmpadas florescentes ou de halogéneo. No entanto, o tipo de iluminação ou outros aspectos físicos poderiam ser diferentes do original. Por fim, a estratégia mais radical é a «Reinterpretação». Sendo uma estratégia de aplicação complicada, dado que implica grande liberdade em relação ao original, os autores do projecto afirmam que esta se reserva a situações onde nenhuma das outras estratégias é possível. Contudo, qualquer tipo de performance ou mesmo de instalação implica estratégias de reinterpretação. No caso da obra de Flavin, a reinterpretação seria a procura de um *medium* contemporâneo que tivesse o valor metafórico da luz fluorescente nos anos 60.<sup>113</sup>

O método criado pela *Variable Media Network* tem o mérito de ter conseguido sistematizar um conjunto de questões importantes em torno da definição da obra original e do seu futuro, com o arrojo das estratégias de tradução ou deslocamento da obra para outros suportes ou *media*. Dado o forte carácter performativo ou a preferência pelas novas tecnologias de grande parte das obras da segunda metade do século XX, este projecto torna-se incontornável nos processos de decisão. No entanto, ainda que as categorias ou «comportamentos» do questionário *Variable Media* tenham sido pensados para não abranger tipos específicos de obras de arte, como por exemplo *net art*, *video art* com suporte analógico ou com suporte digital, entre outras, a verdade é que há uma tendência para um fechamento e rigidez das questões, que parecem ser concebidas para obras

---

<sup>112</sup> Os autores do projecto referem que esta estratégia poderia ser completamente desadequada por ser extremamente dispendiosa e por desvirtuar a intenção do artista, dado que Flavin pretendia usar elementos comerciais vulgares e não materiais ou técnicas específicas.

<sup>113</sup> «To reinterpret a Flavin light installation would mean to ask what contemporary medium would have the metaphoric value of fluorescent light in the 1960s. Reinterpretation is a dangerous technique when not warranted by the artist, but it may be the only way to re-create performance, installation, or networked art designed to vary with context»

específicas, deixando de lado aspectos relativos ao contexto de produção das mesmas, assim como aos processos criativos. No caso específico da chamada *media art*, este tipo de questionário, muito objectivo, parece mais apropriado. Relativamente à *performance*, coloca também alguns aspectos importantes, que nos pareceram de grande utilidade para a abordagem à obra de João Vieira.

Naturalmente, o enfoque exclusivamente centrado na opinião do artista, que poderá levar a estratégias de preservação que traduzam totalmente a obra para outros meios, não deixa de levantar algumas dúvidas. Como referimos acima, e como demonstraremos nos casos de estudo apresentados neste trabalho, apesar de concordarmos que a intenção do artista fornece a base de autenticidade da obra, o facto desta entrar na esfera pública e na história leva a que faça parte de “cenários” com diversos “actores” que acabam por ser inevitavelmente implicados no processo de decisão, como os *curators*, directores de museu, historiadores e conservadores entre outros, cuja opinião sobre alguns aspectos da preservação deve ser tomada em conta.

### **Contributos das Ciências do Património**

Um projecto de preservação como o *Variable Media Network* é radical e dificilmente se enquadra na doutrina da conservação e restauro. No entanto, é necessário frisar que no já vasto campo das ciências do património tem vindo a registar-se desenvolvimentos interessantes e bastante arrojados. Em Outubro de 2003, a 32ª Conferência Geral da UNESCO aprovou a Convenção para a Salvaguarda do Património Intangível, «assinalando um ponto de viragem histórico no alargamento do conceito de património no seio das sociedades contemporâneas, na sua definição e acções relacionadas com vista à salvaguarda e preservação»<sup>114</sup>, e o ICOM dedicou a sua 20ª Conferência Geral, que teve lugar em Seul em Outubro de 2004, ao tema *Museus e Património Intangível*. O primeiro objectivo da Convenção para a Salvaguarda do Património Intangível é o de «enquadrar o património tangível no seu contexto mais lato», o que significa a valorização do património não apenas em função da sua materialidade. Podemos ver nestas iniciativas uma filosofia muito diferente daquela que informou até há pouco tempo as ciências do património, com consequências para a teoria e a ética da conservação e restauro. A questão principal reside

---

<sup>114</sup> Mounir Bouchenaki, «Intangible Heritage – Editorial», in *Museum International*, 221-222, UNESCO, Blackwell, Maio de 2004. Tradução livre do inglês.

na relativização da materialidade, considerada geralmente pela teoria clássica da conservação como o primeiro aspecto a valorizar.

Simultaneamente, a própria filosofia da conservação está em grande transformação, alargando também o seu campo de acção, ultrapassando o centramento nas questões físicas e nos aspectos da deterioração e concluindo que «cada acto de conservação é determinado pelo valor atribuído ao objecto ou lugar e aos seus contextos sociais...»<sup>115</sup> e que «o objectivo último da conservação não é conservar o material por si próprio, mas manter (...) os valores encarnados pelo património – sendo a intervenção física um dos meios com vista a esse fim»<sup>116</sup>.

Não se pretende de forma alguma minimizar a importância da materialidade, no entanto, se no pensamento sobre património em geral o aspecto material é hoje considerado um entre vários, na arte contemporânea, devido aos motivos que se prendem com a natureza dos materiais e técnicas e com a intenção do artista, a preservação do carácter artístico implica por vezes o sacrifício da materialidade. O ideal seria evidentemente que a preservação do objecto de arte permitisse a conservação de todas as suas vertentes, mas como diz René Van de Vall, na arte contemporânea verifica-se quase sempre a «inevitabilidade de uma escolha trágica».<sup>117</sup> Essa escolha situa-se frequentemente num terreno de dúvida, indecisão e conflito. Contra as chamadas «teorias clássicas»<sup>118</sup> da conservação que pressupõem existir no objecto uma verdade a ser «ouvida», a «teoria contemporânea da conservação» coloca a tónica no sujeito que intervém, afirmando que qualquer intervenção é um acto subjectivo que depende das escolhas e interpretações do conservador e das necessidades daqueles a quem o objecto se destina, sem perder de vista o princípio da sustentabilidade, segundo o qual é preciso «satisfazer as necessidades do presente sem comprometer a possibilidade de satisfazer as necessidades do futuro».<sup>119</sup>

---

<sup>115</sup> Erica Avrami, Randall Manson, e Marta de la Torre, *Values and Heritage Conservation*, Research Report, Los Angeles, The Getty Conservation Institute, 2000, pg. 5. Tradução livre do inglês.

<sup>116</sup> Idem, *ibidem*, pg. 7.

<sup>117</sup> Renée Van de Vall, «Painful Decisions: Philosophical Considerations on a Decision-Making Model», in *Modern Art: Who Cares*, pgs. 196-200.

<sup>118</sup> Utilizamos aqui a designação apresentada por Salvador Muñoz Viñas em *Contemporary Theory of Conservation*, Oxford, Elsevier Butterworth-Heinemann, 2005, pgs. 67-90, que distingue as «teorias clássicas» da conservação da «teoria contemporânea», incluindo nas primeiras as «teorias estéticas» (Carbonara, Brandi, Baldini, Philippot, Walden, etc.) e as «novas teorias científicas», que segundo o autor não têm um corpo teórico e epistemológico definido.

<sup>119</sup> Salvador Muñoz Viñas, *op. cit.*, pg. 194.

A chegada do pensamento pós-moderno à conservação, caracterizado por este deslocamento da tónica do objecto para o sujeito e pelo reconhecimento e valorização da subjectividade de que se reveste qualquer acto humano que envolva escolha e interpretação, encontra-se com a *condição pós-moderna* em que a arte contemporânea se move, daí resultando uma situação que só pode encontrar solução na crescente responsabilização do conservador-restaurador e na aposta numa formação teórica sólida quer no âmbito da teoria da conservação, quer no âmbito da arte. Só assim os responsáveis pela intervenção poderão compreender as vantagens de uma «ética adaptável»,<sup>120</sup> baseada numa investigação dos valores em causa em cada situação. Não significa que o conservador se desvincule dos códigos de ética da conservação e restauro; pelo contrário, implica que pondere todas as opções e siga sempre que possível essas directivas. No entanto, estes códigos definem linhas de orientação gerais, ideais e universais, ao passo que a «ética adaptável» analisa o caso em função da contingência da situação, tomando em linha de conta os diversos factores relacionados com o objecto e com os sujeitos que com ele se relacionam.

---

<sup>120</sup> A expressão é utilizada por Salvador Muñoz Viñas em *Contemporary Theory of Conservation*, pg. 202.



## **PARTE II**



# **CAPÍTULO I**

## **CONTEXTO HISTÓRICO GERAL**





## As décadas de 60 e 70 em Portugal. Contexto político e institucional<sup>1</sup>

O final da década de 50 em Portugal é marcado por um acontecimento que irá alterar o rumo das artes no país: a implantação da Fundação Calouste Gulbenkian, em 1956. A crise nacional que se verificava neste sector no fim dos anos 50 tornava difícil tolerar uma situação que há muito se vinha arrastando. Constatava-se a inexistência de um ensino artístico adequado, falta de lugares de exposição para os artistas, ausência de mercado de arte e escassez de público. Embora existisse um pequeno núcleo de críticos de arte activos, o espaço para a acção destes nos periódicos nacionais era muito restrito, bem como o seu acesso a uma formação profissional adequada.

A acção da Gulbenkian ficaria marcada pela organização de duas grandes exposições de arte moderna portuguesa, a primeira em 1957, a segunda em 1961, e pela subsequente criação de um programa de atribuição de bolsas de estudo a jovens artistas nacionais para estudar noutros países. Este programa foi iniciado na sequência da I Exposição de Artes Plásticas da mesma instituição, realizada em Dezembro de 1957, um ano após a criação da Fundação em Portugal. No panorama artístico nacional, a inauguração de uma Fundação com os objectivos a que esta se propunha foi um acontecimento extraordinário, como escreveu José-Augusto França, «obra do acaso, efeito de uma herança generosa e inesperada de um ‘deus ex-machina’ alheio por formação, vida, nacionalidade e tudo o mais ao que se passava no país cultural, tanto oficial como real».<sup>2</sup> Calouste Sarkis Gulbenkian deixava, à sua morte, em 1953, esta herança ao país onde vivera os últimos dez anos da sua vida.

No *Relatório do Presidente*, publicado em 1961, José Azeredo Perdigão frisava que a prioridade do mecenato da Fundação seria suprir algumas lacunas, a primeira das quais o ensino dos artistas «e, depois, (...) o aperfeiçoamento das suas faculdades naturais e das técnicas adquiridas e ainda (...) o enriquecimento das suas fontes de inspiração, de

---

<sup>1</sup> O presente capítulo tem como base uma parte da minha tese de mestrado *Artes Plásticas em Portugal no Período Marcelista 1968-1974*, defendida em 1998 na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, e um texto da minha autoria, escrito em 2001 e nunca publicado sobre as bolsas da Fundação Calouste Gulbenkian.

<sup>2</sup> José-Augusto França, *A Arte em Portugal no Século XX*, Lisboa, Bertrand Editora, 1991 (3ª edição), pg.505.

contacto com os meios artísticos e culturais mais desenvolvidos, e, se possível, com os grandes mestres consagrados»<sup>3</sup>. O presidente da Fundação declarava, também neste documento, que interessava apoiar artistas de qualquer corrente, «sejam quais forem as suas tendências ou a escola em que a sua obra se integre»<sup>4</sup>. Para Azeredo Perdigão eram «as fundações com fins artísticos, porque estão isentas de preocupações de sentido político ou estético, as entidades mais qualificadas para assegurar aos artistas a livre expressão das suas faculdades»<sup>5</sup>.

O regulamento redigido para a I Exposição de Artes Plásticas previa «a eventual atribuição de prémios, num total de 200.000\$00, concessão de bolsas de estudo no país e no estrangeiro e aquisição de obras aos artistas expositores»<sup>6</sup>. Na altura, formou-se uma comissão para escolha dos bolseiros com diversas individualidades da cultura e das artes. Entre eles o crítico, ligado a diversas iniciativas do SNI (Secretariado Nacional de Informação), Joaquim Sellès Paes, que desempenhava o papel de vogal escolhido pelos artistas expositores. O relatório escrito à Fundação por Sellès Paes é revelador dos problemas existentes no meio artístico nacional. Com uma energia inesperada, o crítico apontava as incapacidades do sistema de ensino português, acusando os outros membros da comissão de escolha de bolseiros de envolvimento no sistema e chamando a atenção para o facto de estes defenderem «uma validade das escolas portuguesas – onde são professores – validade inexistente».<sup>7</sup> Afirmava que o problema era mais complexo, uma vez que «mais responsabilidades tem nele o governo que aqueles que por meio de ganha-pão, são oficialmente professores». Sellès Paes acrescentava ainda que a própria Fundação tinha consciência de que «as nossas escolas - técnicas e superiores - servem para adquirir um diploma e nada mais, salvo no Porto, onde um grupo invulgar de professores tem formado e informado gerações de plásticos». O crítico sugeria no mesmo relatório que a Fundação Gulbenkian era a única esperança para esses artistas que tinham optado por esta «profissão difícil sem outras garantias diversas do gosto de procurar criar - e quanto mais difícil menos acolhida pelo público - [que] não pode nem deve ser orientada pelas formas caducas

---

<sup>3</sup> Relatório do Presidente, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1961, pg. 85.

<sup>4</sup> Idem, pg. 87.

<sup>5</sup> Idem, pg. 88.

<sup>6</sup> Regulamento da I Exposição da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian 1957.

<sup>7</sup> Relatório de Joaquim Sellès Paes de Villas-Boas para a Fundação Calouste Gulbenkian, Janeiro de 1958, pg. 2.

nacionais». Tendo elaborado com rigor diversas listas de seriação dos candidatos, Sellès Paes terminava o seu relatório com uma lista em que figuravam apenas dez nomes, entre pintores e escultores, na qual colocava Lourdes Castro em segundo lugar, a seguir a João Hogan, seguindo-se Nuno Siqueira, Marcelino Vespeira, António Charrua, Artur Bual, Eduardo Luiz, António Quadros, João Cutileiro, Virgílio Domingues e Fernando Fernandes. O caso de Lourdes Castro, cujo trabalho havia sido rejeitado na I Exposição de Artes Plásticas da Fundação, indignou o crítico, que chegou a afirmar no âmbito deste relatório: «o caso de rejeição da obra desta pintora reputo-o como o único gravíssimo erro do júri de admissão. Trata-se de uma finalista do Curso Superior de Pintura da Escola de Lisboa e que para mim julgo como um dos espíritos mais dotados»<sup>8</sup>.

Em Março de 1958, os pintores seleccionados neste primeiro concurso da Fundação Gulbenkian começavam a receber as suas bolsas. Das cerca de cinquenta pessoas que se candidataram a bolsas de pintura no estrangeiro, foram contemplados pintores e escultores como Lourdes Castro, Eduardo Luiz, Celestino Alves, Nuno Siqueira, António Quadros, Maria Eugénia Azevedo de Noronha, bem como Júlio Pomar e Marcelino Vespeira, os dois últimos com bolsa para viajarem por diversos países da Europa<sup>9</sup>. Apenas Lourdes Castro, Eduardo Luiz e Nuno Siqueira iriam para Paris sem vínculos institucionais na capital francesa, unicamente com orientação de Maria Helena Vieira da Silva e do seu marido, o pintor Arpad Szènes, ao passo que os outros se integravam em programas de aprendizagem institucional,<sup>10</sup>

A década de sessenta em Portugal abre com a II Exposição da FCG (1961), em que se destaca a emergência de uma nova-figuração, essencialmente protagonizada por Joaquim Rodrigo e Paula Rego. Esta nova-figuração, que se erigia sobre as ruínas da abstracção, procurava uma conciliação entre o passado da pintura figurativa e a novidade da

---

<sup>8</sup> Sellès Paes acrescentava ainda no mesmo relatório «não me foram fornecidos elementos mas eu possuo dados do seu curriculum-vitae e posso afirmar que o seu pedido não só se deve justificar como deve ser deferido».

<sup>9</sup> Neste primeiro curso de bolsas da Fundação Gulbenkian foram escolhidos outros pintores a quem foram atribuídas bolsas no país, como foi o caso de Victor Lopes Ferreira e Querubim Lapa.

<sup>10</sup> O regulamento pelo qual os bolseiros se deveriam reger impunha apenas três condições a cumprir: «enviar um relatório no meio e no final do estágio ao nosso Serviço de Belas-Artes; não se ausentar do país onde se encontra a estagiar sem prévia autorização da Fundação; concorrer com obra inédita realizada durante o período de estágio a uma exposição de artes plásticas a efectuar, possivelmente, pela Fundação Calouste Gulbenkian no ano de 1959» Ref.<sup>o</sup> n.º58/BAM/58, regulamento incluído numa carta dirigida à pintora

vanguarda. No entanto, entendendo-a no seu sentido mais lato, ela abrange movimentos como a *Pop Art*, em Inglaterra e nos Estados Unidos, o *Nouveau-Réalisme* e a Figuração Narrativa em França, entre outros.

Os anos 60 em Portugal corresponderam, apesar de tudo, a uma expectativa de melhoramento de toda a situação cultural. Mas, em 1967, o I Encontro de Críticos de Arte fazia o balanço dos últimos dez anos, mostrando profundo desânimo. José-Augusto França declarava «quando se põe a pergunta ‘como evoluiu a situação material dos artistas portugueses nos últimos dez anos - melhorou, piorou?’ - eu quase paradoxalmente diria que ela piorou. Piorou porque, sendo mais os elementos de melhoria, esses dados e esses elementos não são aplicados positivamente»<sup>11</sup>. Desta forma, concluía que as bolsas de estudo atribuídas pela Fundação Gulbenkian a artistas e críticos de arte haviam constituído apenas uma forma temporária de resolver o problema, afirmando que o facto de haver dinheiro para mandar os artistas para o estrangeiro não era medida suficiente. França, considerava fundamental preparar-lhes um regresso - questão para a qual, aliás, tinha chamado a atenção desde o início da acção mecenática da Gulbenkian, alegando que «os bolseiros só voltam para cá, se não têm mais dinheiro em Paris, nem coragem para lá ficar; quer dizer nem possibilidades, nem talento»<sup>12</sup>.

Em 1968 era publicado em livro um inquérito concebido por três jovens portugueses - o romancista Almeida Faria (n.1943), e os críticos Eduarda Dionísio (n.1946) e Luís Salgado Matos - em que se analisava a «Situação da Arte», em Portugal, no ano de 1968.<sup>13</sup> Do lado dos criadores, as respostas, embora insuficientes, possibilitavam algumas conclusões. França desabafava a propósito destas respostas ou do silêncio dos que se abstiveram que «por vezes surge a sensação de mar morto, de marasmo intelectual».<sup>14</sup>

---

Lourdes Castro anunciando-lhe a concessão da bolsa. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1 de Abril de 1958.

<sup>11</sup> «A Situação da Arte em Portugal», *Jornal de Letras e Artes*, nº273, Janeiro de 1970.

<sup>12</sup> «A Situação da Arte em Portugal», *Jornal de Letras e Artes*, nº273, Janeiro de 1970. José-Augusto França acrescentava ainda «Hoje os pintores, de 1959 para cá, têm bolsas, todas os 99% delas da Fundação Gulbenkian. Mais ou menos bem escolhidas, mais ou menos bem aplicadas, o certo é que anualmente e sobretudo ao princípio (hoje menos, porque também há menos gente, já quase todos foram contemplados, não se produzem actualmente tantos nomes quanto isso) foram a Paris, foram aqui e acolá.», *ibidem*,

<sup>13</sup> Dionísio, Eduarda; Faria, Almeida; Matos, L. Salgado, *A Situação da Arte*, Lisboa, Europa-América, 1968.

<sup>14</sup> José-Augusto França, «A situação da arte em 1967 ou 1968», in «Comércio do Porto», 8 de Julho de 1968.

No mesmo ano era publicado um outro inquérito, desta vez dirigido aos estudantes universitários, com o objectivo de dar a conhecer as condições socio-económicas e intelectuais em que os jovens universitários viviam. As respostas permitiram obter alguns dados relativos às preferências estéticas dos inquiridos. Os resultados revelaram-se penosos mas significativos. Num «Folhetim Artístico» de Abril de 1968, José-Augusto França constatava com algum espanto que 38% dos consultados não souberam identificar Nuno Gonçalves como pintor e que 84,5% não sabiam que Frank Lloyd Wright (1867-1959) fora um arquitecto, revelando manifesta incapacidade em identificar outros grandes vultos da arte nacional ou internacional de várias épocas. Registou-se ainda que 22,1% destes estudantes nunca tinham ido a exposições ou não iam há mais de um ano. Mas mais curiosas foram as conclusões que se puderam tirar sobre o «gosto» desta elite universitária - afinal os grandes profissionais do futuro. À pergunta «Quais os artistas portugueses preferidos», as respostas apontaram, em 17 por cento dos casos, para Malhoa (em Lisboa 19,6), seguido por Nuno Gonçalves com 5,6 por cento e Columbano com 2,9.<sup>15</sup>

Uma vez que este público não existia à partida, era preciso criá-lo, ou pelo menos lançar as sementes para que um dia crescesse. Da parte do Estado não havia iniciativas que apontassem neste sentido. Se nos anos 40 a «Política do Espírito», inventada por António Ferro, conseguira, até certo ponto, enquadrar a produção dos jovens artistas portugueses, as décadas de 50 e 60 assistiram à sua fuga para o exterior, em emigrações apoiadas, ou não, por uma fundação alheia aos desígnios estatais.

Na realidade, a Fundação Gulbenkian, apesar de toda a sua força económica e cultural, não deixava de se integrar num determinado contexto: o de um país com várias décadas de ditadura, em que as estruturas se apresentavam, sob diversos aspectos, demasiado atrofiadas. Também devido a todas as condicionantes nacionais, os programas desenvolvidos no âmbito da cultura pela instituição acabavam por se revelar, por assim dizer, a prazo. Mais concretamente, no que diz respeito aos bolseiros de arte, não era de admirar que estes, ao contrário do que a Fundação esperava, não voltassem para o país ao fim dos dois anos de bolsa que, no máximo, lhes eram concedidos. Como concluía mais tarde José-Augusto França acerca dos bolseiros da Fundação Gulbenkian, «aconteceu-lhes

---

<sup>15</sup> José-Augusto França, «Malhoa a 19,6%» (Folhetim Artístico) in «Diário de Lisboa», 11 de Abril de 1968.

aquilo que nos finais do século XIX se aconselhava que acontecesse ‘se vocês têm algum valor não voltem para Portugal, fiquem lá fora. De Portugal nada mais têm a esperar»<sup>16</sup>.

As estruturas do país não deixaram, como é evidente, de condicionar toda a actuação desta instituição. E não apenas nos resultados, como também no início de todo o processo. Era de facto neste país que a Gulbenkian permanecia, era nele que recrutava os responsáveis pelos seus serviços.

A viragem política em 1968, com Marcelo Caetano à frente da Presidência do Conselho, criou uma esperança de abertura cultural. Em diversos periódicos nacionais, a sua chegada ao poder foi recebida com entusiasmo. Mesmo entre as publicações não afectas ao regime como a *Seara Nova*, o novo Presidente do Conselho era visto como «uma forte personalidade política». Sabendo-se embora da sua grande fidelidade ao regime, acreditava-se que isso não impediria que «uma nova época na vida política portuguesa se (tivesse) iniciado».<sup>17</sup> A revista *O Tempo e o Modo*, dirigida por um grupo de católicos progressistas que mantinham uma oposição moderada ao regime, abria o mês de Setembro de 1968 com uma capa em que figurava Marcelo Caetano com o seu lema «Renovação na Continuidade». A maioria dos jornais e revistas publicava biografias de Caetano, «dossiers» completos, comentários sobre a sua acção política e excertos do discurso de tomada de posse, em que se destacava a ideia de reunir um consenso entre o regime e a oposição e onde ressaltava a «ideia de movimento, de sequência ou de adaptação».<sup>18</sup>

No entanto, embora demonstrando apreço por alguns ilustres homens da cultura portuguesa, Marcelo Caetano considerava geralmente, os intelectuais como homens perigosos, impregnados de ideias irrealistas, que «seriam sempre maus políticos «‘espantados’ por não haverem convertido o país com a sua ‘pregação’». Curiosamente, como escreveu Pulido Valente, Marcelo esquecia-se que descrevendo estes homens se descrevia em parte a si próprio: «um intelectual na política (...) frequentemente espantado por não converter o país com a sua pregação». Antes da sua chegada à presidência do Conselho, Marcelo Caetano havia sido sempre um admirador de Salazar, temido, no

---

<sup>16</sup> José-Augusto França, «A situação da Arte em Portugal, mesa redonda com Ernesto de Sousa, Rui Mário Gonçalves e Fernando Pernes», in *Jornal de Letras e Artes*, nº 276, Maio de 1970.

<sup>17</sup> «Continuidade e Adaptação», editorial (não assinado) in *Seara Nova*, nº 1477, Novembro de 1968.

entanto, por este, o que o levou a afastá-lo algumas vezes, outras a enquadrá-lo, como forma de não permitir a dispersão das suas forças por campos alheios aos interesses do regime.

Figura paradoxal pela sua própria formação, pensamento e acção política, Caetano continua a ser considerado uma personagem enigmática, homem dividido entre um cepticismo generalizado e uma crença na formação moral, político que partilhou do ideal corporativista e ao mesmo tempo liderou a oposição dentro do próprio regime, sem contudo nunca ter conseguido levar até ao fim um projecto pessoal, mercê das complexas teias de interesses e visões que o regime salazarista lhe deixara de herança. A subida ao poder em 1968 trouxe algumas modificações, pelo menos no campo teórico, sem que a sua aplicação prática fosse imediatamente visível ou noutros casos nunca chegasse a verificar-se.

De facto, na chamada fase «primaveril» do seu governo, Marcelo Caetano acreditou que poderia levar a cabo reformas que permitissem uma abertura do país. No entanto, a ala mais reaccionária do regime mantinha-se atenta, ao mesmo tempo que a radicalização da oposição ao governo se manifestava em movimentos estudantis, já sob influência do Maio de 68 francês. Entalado entre duas forças contrárias, Caetano acabou por desistir da liberalização, reforçando novamente a repressão. Em 1971, a revisão constitucional mostrava cedências às pressões do núcleo extremista do regime, ignorando as propostas de liberalização e, em 1973, o próprio chefe do governo reconhecia numa entrevista a uma revista estrangeira que decidira «pôr um travão ao processo de liberalização em Portugal»<sup>19</sup>.

No âmbito cultural, depois de 1968 não se verificaram alterações assinaláveis de inspiração governamental. Se toda a década de 60 havia sido marcada pela aposta mecenática da Fundação Gulbenkian, as iniciativas culturais de carácter não oficial tenderam ainda a aumentar no final destes anos. O SNI, que com o novo governo mudava de designação passando a chamar-se Secretaria Nacional de Informação e Turismo (SEIT),

---

<sup>18</sup> «O Novo Presidente do Conselho: Professor Marcello Caetano», in *Vida Mundial*, nº1530, 4 de Outubro de 1968 (artigo não assinado).

<sup>19</sup> António Reis, «Marcelismo», in *Dicionário de História do Estado Novo*, vol II, Dir. de Fernando Rosas e J.M. Brandão de Brito, Venda Nova, Bertrand Editora, 1996, pg. 547.



foi-se desligando da produção artística dos jovens criadores, organizando raras exposições, todas elas com obras de artistas menores e que não tiveram qualquer continuidade no tempo.

Paralelamente, o interesse que as empresas privadas vinham a manifestar, através da canalização das suas verbas destinadas à publicidade, na organização de concursos e exposições de artes plásticas, mostra tendência para aumentar. Após o pioneirismo da «General Motors», seguem-se, logo em 1968, outras duas diligências semelhantes, patrocinadas, uma pela *Sociedade Comercial Guérin, S.A.R.L.*, ligada ao ramo automóvel, a outra pela *Sociedade Química Industrial - Soquil*. Apesar de terem em comum o patrocínio total de empresas privadas, os dois eventos desenrolaram-se de formas muito diferentes, tanto na organização como na recepção que tiveram por parte do público em geral e dos artistas.

O prémio Guérin foi instituído para comemorar o aniversário da fundação da empresa, que no mês de Outubro de 1968 completava 50 anos. Segundo o regulamento, o concurso seria temático, devendo os trabalhos apresentados pelos concorrentes reportar-se ao tema da máquina. Em 1969, é também a vez de uma outra empresa privada patrocinar uma iniciativa relacionada com as artes plásticas, agora do sector da banca, que começa assim a envolver-se na promoção da arte contemporânea portuguesa. O Banco Português do Atlântico, comemorando o seu 50º aniversário, organiza uma exposição-concurso, na qual são premiados os pintores Joaquim Rodrigo, Vasco Costa, Eduardo Nery, Noronha da Costa e António Palolo.

Entretanto, começa a debater-se a legitimidade e validade deste mecenato, que parece ainda mostrar-se hesitante na sua definição, apesar dos esforços envidados. Num artigo publicado no «Diário de Lisboa», o artista e crítico de arte Rocha de Sousa afirmava, com cepticismo, que a aposta destas empresas nas artes plásticas se devia ao facto de se pretender satisfazer «necessidades episódicas das próprias empresas na medida em que constituem um veículo espectacular com o grande público, podendo em paralelo emprestar ao acto de propaganda uma dignidade imprevista»<sup>20</sup>. Um mecenato deste tipo serviria apenas para remendar ou adiar os eternos problemas dos artistas que, participando nestes

---

<sup>20</sup> Rocha de Sousa, «Diário de Lisboa», 21 de Novembro de 1968.

concursos, estariam somente a interromper as suas reivindicações com a finalidade de responder «amadoristicamente ao apelo do mecenas, para respirar episodicamente o ar de esperança que lhes fornecem através de um aparelho de competição»<sup>21</sup>.

Mas a instituição do Prémio Soquil, também em 1968, viria dar novos contornos a esta vertente mecenática. De acordo com a direcção da secção portuguesa da AICA, terá sido Fernando Pernes a contactar um director da «Impacto-Publicidade», falando-lhe da acção mecenática que em Itália, Alemanha, França e Estados Unidos, as empresas industriais e comerciais estavam a desenvolver a favor da divulgação da arte, através de prémios atribuídos com certa regularidade<sup>22</sup>.

A empresa acedeu à sugestão e foi ainda em finais do ano de 1968 que se realizou a primeira mostra patrocinada pela Sociedade Química Industrial - Soquil Lda., agenciada no espaço da Sociedade Nacional de Belas Artes. De acordo com o regulamento, o prémio Soquil deveria ser atribuído uma vez por ano ao artista plástico que mais se tivesse destacado em exposições individuais ou colectivas, ao longo da temporada anterior<sup>23</sup> «ou em obras inauguradas publicamente durante o mesmo período». Fernando Pernes, Rui Mário Gonçalves e José-Augusto França foram os responsáveis pela escolha dos galardoados com o Prémio Soquil e respectivas Menções Honrosas, entre 1968 e 1973.

Em 1968 o primeiro prémio foi atribuído, por unanimidade, a Carlos Calvet «pela qualidade e personalidade demonstrada na sua exposição da galeria Buchholz e pela continuidade duma problemática que vem processando-se dinamicamente há longos anos», sendo concedidas cinco menções honrosas, também por unanimidade, a: António Sena, Costa Pinheiro, José Rodrigues, Noronha da Costa «pela originalidade das suas pesquisas, Nadir Afonso (n.1920). Em 1969 o primeiro prémio seria concedido por unanimidade a Noronha da Costa «pela originalidade e coerência da sua obra traduzida no desenvolvimento da sua problemática» e distribuídas três menções honrosas, a António Palolo, Eduardo Nery e a Vasco Costa. No ano de 1970, o júri foi mais uma vez unânime na atribuição do primeiro prémio, desta vez a Manuel Baptista «pela continuidade da

---

<sup>21</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>22</sup> Ver «26 Artistas de Hoje» (catálogo), Lisboa, SNBA, 1973.

problemática da sua obra, este ano enriquecida com trabalhos que sintetizam várias vias de exploração», tendo decidido atribuir três menções honrosas a Artur Rosa (n.1926), a João Vieira «pela originalidade da proposta de ‘envolvência’ na exposição realizada na Galeria Judite Dacruz» e a Jorge Pinheiro. No ano de 1971, Paula Rego foi a pintora escolhida por unanimidade para receber o prémio «pela densidade poética da sua obra, através de um imagética original», sendo atribuídas seis menções honrosas a Alberto Carneiro «pelo significado polémico da sua exposição», Eurico Gonçalves, João Cutileiro, Jorge Martins (n.1940), Lourdes Castro «pela originalidade das suas propostas» e a Sá Nogueira.

Finalmente, em 1972, último ano de atribuição do prémio, foi escolhido por unanimidade o pintor Joaquim Rodrigo «pelo significado da sua obra na pintura portuguesa dos últimos dezoito anos e pela originalidade da sua última fase», tendo sido distribuídas cinco menções honrosas aos artistas: Ângelo de Sousa (n. 1938), Fernando Calhau (n.1948), Helena Almeida «pela originalidade da proposta dos seus desenhos», Nikias Skapinakis e René Bertholo (n.1935) «pelo carácter lúdico da imagística pessoal resolvida em termos de objectos mecânicos»<sup>24</sup>.

Como se verifica, a escolha dos críticos recaiu, ao longo destes anos, sobre os artistas que demonstraram por um lado maior originalidade ou experimentalismo, por outro continuidade ou coerência nos seus trabalhos. Foram, assim, contemplados vários jovens artistas, quase todos eles emigrantes em Paris, Londres e Munique, exceptuando-se o caso (dentro desta nova geração) de Noronha da Costa, galardoado com o primeiro prémio no ano de 1969 e com uma menção honrosa no ano anterior, alegando-se ambas as vezes a «originalidade das suas pesquisas».

No ano de 1970, teria lugar na Sociedade Nacional de Belas Artes a «Exposição Mobil de Arte Portuguesa», que resultava do investimento de uma outra empresa privada no campo das artes. Desta vez, não se tratava de um prémio absoluto, mas da disponibilização de uma verba de quatrocentos mil escudos para aquisição de obras de arte expostas no certame. Sem obrigatoriedade de temas ou «limitação de processos», o programa desta

---

<sup>23</sup> O regulamento definia a temporada artística «entre 1 de Outubro do ano anterior ao Prémio e 30 de Setembro do ano da atribuição do Prémio», declarando que deviam considerar-se «as obras expostas e as exposições inauguradas dentro desse período». «26 Artistas de Hoje», (catálogo), Lisboa, SNBA, 1973.

iniciativa alargava a participação a «todas as formas de representação visual». Entre os 200 concorrentes, o que fez cerca de 500 trabalhos, foram escolhidos 13 artistas, aos quais o júri decidiu atribuir individualmente menções honrosas. Manuel Baptista, Carlos Calvet, Cruz Filipe, João Hogan, Jorge Martins, António Mendes, Eduardo Nery, Noronha da Costa, António Palolo, António Sena, Nikias Skapinakis, Pedro Sobreiro e Fátima Vaz (1946-1992) foram os distinguidos. Do júri fizeram parte, com direito a voto, os pintores Nuno San-Payo e Rolando Sá Nogueira, em representação da SNBA, os críticos José-Augusto França e Rui Mário Gonçalves, da AICA, e o artista concorrente Rocha de Sousa, tendo só reunido unanimidade na atribuição da menção honrosa a Jorge Martins.

Curiosamente, Rocha de Sousa que, em Novembro de 1968, escrevera no «Diário de Lisboa» um artigo manifestando uma opinião desfavorável sobre a acção mecénica de empresas privadas, encontrava-se simultaneamente como concorrente e júri da iniciativa promovida pela Mobil. No entanto, apesar da constituição ainda eclética destes júris, que mantinham a possibilidade dos artistas avaliarem os seus pares, e ainda de alguns poderem ser ao mesmo tempo concorrente e jurado, os críticos de arte continuavam a ganhar terreno.

Contra este novo impulso da crítica levantaram-se algumas vozes, entre as quais se destacou a do pintor Lima de Freitas (n.1927), nos seus artigos publicados na *Seara Nova*, acusando os críticos de «fabricantes de mitos» ou «criadores de modelos», que os artistas seguiriam para conseguir vingar no mercado da arte. Segundo o autor deste texto, o poder daqueles a quem ironicamente chamava «críticos profissionais» e «sérios» devia-se à «indigência» dos próprios artistas portugueses que mendigavam, devido à sua impotência ou «comprovada incapacidade», a «palavra paternal dos bacharéis da crítica».<sup>25</sup> Esta polémica entre críticos e artistas era fruto de uma conjuntura de afirmação da crítica de arte, vivida tardiamente no país. A posição de Lima de Freitas, encerrando em si um radicalismo de opinião misturado com algum rancor pessoal contra determinados críticos, não deixa de conter alguma relevância. Aquilo a que chama «indigência» dos artistas, a sua vulnerabilidade face ao sistema, terá contribuído em muitos casos para uma procura, por parte destes, dos meios mais rápidos de obter sucesso, mesmo que este fosse, como acabou

---

<sup>24</sup> Dados retirados das actas do júri dos prémios Soquil, publicadas nos respectivos catálogos de cada ano e coligidas no catálogo da exposição «26 Artistas de Hoje», Lisboa, SNBA, 1973.

por se verificar em muitos casos, uma espécie de fogo fátuo, sem possibilidades de se projectar no futuro.

Assim, na temporada de 1971/72 o prémio Soquil repetia-se pela quinta e última vez, tendo-se organizado ainda no ano seguinte uma exposição intitulada «26 Artistas de Hoje», na qual se reuniram as obras premiadas ao longo dos cinco anos de vigência do prémio. Desta forma foi possível juntar, numa exposição colectiva, agenciada na Sociedade Nacional de Belas Artes, os trabalhos dos artistas portugueses que a crítica de arte considerou mais válidos durante os anos de 1968 a 1972.

No entanto, outros factores de carácter conjuntural contribuíram para pôr fim a esta acção mecenática. Num texto escrito na *Colóquio Artes* no final de 1971, Fernando Pernes denunciava a crescente importância do papel das galerias na produção artística nacional, traçando vigorosamente um retrato decadente do artista português: «Ignorante ou mantido à margem de propósitos de protesto social, de experimentações tecnológicas ou de participação na fenomenologia urbanística, o artista português, regra geral apenas se limita ao artefacto de objectos para galerias, como ao consequente gosto do respectivo público». Acusava também os pintores de uma «bem disfarçada agilidade mimética» face à produção artística internacional», apontando para o facto desta atitude encobrir um academismo oportunista, que lhes era útil para a comercialização do seu trabalho. E chegava mais longe na definição do panorama da arte contemporânea portuguesa, sublinhando que «o riso queirosiano, a vulgaridade da caricatura, a mera imitação insensibilizada de figurinos estrangeiros, quiçá continuam a ser as notas mais salientes na orquestração panorâmica da actualidade estética e vivencial lusitana».<sup>26</sup>

Na realidade, o mercado de arte tornara-se objecto de uma inflação tal que dava origem a uma transformação da produção artística e consequente desorientação da crítica de arte, que se revelava atordoada com o disparar dos preços das obras nas diversas galerias do país, incapaz de prever um desfecho positivo para a situação.

---

<sup>25</sup> Lima de Freitas, «O mito na Vanguarda Artística», in *Seara Nova*, Março de 1968.

<sup>26</sup> Fernando Pernes, «Lisboa/Porto», *Colóquio Artes* nº4, Outubro de 1971, pg. 41.

Os primeiros sintomas desta inflação do mercado teriam aparecido logo no início do ano de 1968. Após a morte de Eduardo Viana, no ano anterior, as cotações das obras do pintor subiram em flecha. Posteriormente, em 1970, num leilão realizado no restaurante Irmãos Unidos, o retrato de Fernando Pessoa, pintado em 1954 por Almada Negreiros, era comprado pelo banqueiro Jorge de Brito pelo montante de mil e trezentos contos. No mesmo ano morria Almada e numa exposição da antológica, realizada na nova sede da Fundação Gulbenkian, consagrava-se definitivamente, em Portugal, a obra de Maria Helena Vieira da Silva.

Questões de ordem político-económica não terão sido alheias a este despertar do mercado de arte, ou melhor ao alimentar de uma chama que havia sido acesa ainda antes da mudança governamental, com a reestruturação da crítica de arte e as consequências daí decorrentes que, entre outros aspectos, desencadearam a aposta das empresas privadas na arte contemporânea portuguesa. A subida de Marcelo Caetano ao poder correspondeu no plano económico a uma tentativa de liberalização, investindo-se no estímulo às empresas privadas com vista a um crescimento sustentado. Independentemente dos resultados que esta política viria a ter, a agitação verificada no plano económico, que se agravava com a crise petrolífera internacional, fez disparar a inflação, com nítidas repercussões no mercado de arte.

As galerias de arte começavam a irromper em Lisboa e no Porto, ou a desenvolver uma vertente comercial que até então não tinham tido oportunidade de explorar. De acordo com um estudo publicado em 1994, em 1962 existiam apenas três galerias em Portugal - duas no Porto, a Alvarez (1954) e a Divulgação (1958) e uma em Lisboa, a Diário de Notícias (1957). Em 1973 contavam-se já 31 galerias de arte no país, entre as quais 15 situadas em Lisboa, 11 no Porto e cinco no resto do país<sup>27</sup>. O ano de 1968 marcou a grande viragem, com a disseminação de espaços de exposição com fins comerciais, embora desde 1962 se viesse a registar um movimento lento no aparecimento de galerias associadas a livrarias ou antiquários.

---

<sup>27</sup> Ver Gonçalo Pena, «Instituições, Galerias e Mercado», in *Anos 60, Anos de Ruptura - uma perspectiva da arte portuguesa nos anos 60*, Lisboa, Livros Horizonte, 1994, s.n.

A cooperativa «Árvore», inaugurada no Porto em 1963, organizada pelos próprios artistas, foi o único espaço deste género criado à margem da literatura ou das antiguidades. Todas as outras galerias, inauguradas em Lisboa ou no Porto, entre as quais se contam a Divulgação (1964), a Buchholz (1965), a Quadrante (1966) e a 111 (1964) apareceram inicialmente com ligação a livrarias, facto que comprova a estreita relação que a elite cultural portuguesa mantinha com a literatura e a poesia, remetendo as artes plásticas para segundo plano. De outro modo, a criação destes espaços de exposição afectos a livrarias, sobretudo aqueles que inauguraram no início da década de 60, estará relacionada com o facto da polícia política vigiar mais de perto o sector da literatura, que tradicionalmente era responsável por uma maior ou mais clara oposição ao regime. A súbita aliança das artes plásticas ao livro seria simultaneamente um modo de dinamizar culturalmente as livrarias, criando um novo foco de atenção que desviasse a atenção da polícia política, e de atrair para as artes um público, até então pouco ou nada sensibilizado para este sector.

Posteriormente, já em 1968, o estabelecimento das galerias S. Mamede e Dinastia, ambas ligadas ao ramo das antiguidades, exemplificava outra forma de ir buscar público para as artes plásticas, continuando a não se apostar na criação de raiz de espaços autónomos com capacidade de viverem à base dos lucros provenientes das actividades de exposição e transacção de obras de arte.

Os debates sobre a expansão do mercado artístico proliferaram na imprensa, uns defendendo outros atacando a acção desenvolvida pelos galeristas. Se por um lado não havia possibilidade de se saber até onde chegaria o surto inflacionista na arte, o que criava receios, por outro, não deixava de ser animadora a ideia de, pela primeira vez, Portugal mostrar possibilidades de desenvolver um mercado de arte contemporânea que pudesse vir a assegurar a profissionalização de artistas e galeristas. Contudo, a ideia não agradava a todos.

À crítica de arte seria atribuída a função de «separar o trigo comercial do joio cultural», orientando o público para que as «propagandas culturais comerciais» não se sobrepusessem aos «valores artísticos»<sup>28</sup>. Considerando a existência de «marchands ignorantes ou espertalhões uns, avisados e inteligentes outros», era preciso alguém sem

---

<sup>28</sup> Idem, *ibidem*.

interesses comerciais que pudesse criar um discurso diferente daquele que era feito para vender.

Dentro das galerias surgiam entretanto posições diferentes face a este surto do mercado. Se algumas estavam interessadas em desenvolver uma acção baseada em critérios estritamente comerciais, outras encontravam-se a defender linhas programáticas com base em convicções pessoais, orientando-se para uma divulgação coerente de valores. Os anos 50 haviam assistido à criação da Galeria de Março (1952-1954), dirigida por José-Augusto França e pelo pintor Fernando Lemos, que se manteve durante dois anos a expor obras de criadores em que os responsáveis pelo espaço acreditavam. Mas esta não tivera qualquer hipótese de sobreviver comercialmente, não tendo vendido nada durante o período em que se manteve activa. Pouco depois, a experiência da Pórtico, cerca de 1956, não teria também intuítos comerciais<sup>29</sup>. Espaço cedido a alguns jovens da Escola de Belas Artes de Lisboa, a galeria Pórtico foi orientada por René Bertholo e Lourdes Castro, que emigrariam no ano seguinte para Paris. Seguiu-se a abertura da galeria Diário de Notícias no Chiado, em 1958, associada ao jornal que a patrocinava, funcionando como sala de exposições, sem qualquer critério de selecção.

A «Divulgação», pertencente ao dono de uma das mais prestigiadas livrarias do Porto, foi a primeira galeria da década de 60 com critérios definidos. Tendo inaugurado em 1958 naquela cidade, com uma exposição organizada pelo galerista Jaime Isidoro, responsável pela Alvarez (sedeada na mesma cidade), a galeria abriu entretanto uma sucursal em Lisboa, na Estefânia. Em 1964, pela primeira vez desde o episódio da Galeria de Março, um crítico tomava conta da direcção de uma galeria. É Fernando Pernes o dinamizador deste espaço lisboeta da Divulgação, que imediatamente abre as suas portas aos jovens artistas, defendendo critérios de qualidade e modernidade. No entanto, a entrada de Pernes para secretário-geral da SNBA afastá-lo-ia deste espaço, que acabaria por fechar em 1968.

Maior continuidade teria a experiência de Rui Mário Gonçalves na liderança da galeria Buchholz, para a qual terá sido convidado em 1966, vindo a aceitar o cargo com a

---

<sup>29</sup> Além de terem exposto obras de alunos da Escola e de outros jovens da sua geração, os organizadores das exposições da Pórtico foram responsáveis por uma pequena mostra de obras de Vieira da Silva, a primeira que em Portugal teve lugar, se exceptuarmos a apresentação de alguns quadros da pintora, que José-Augusto França havia mostrado na Galeria de Março.



condição de só expor obras de qualidade. O programa expositivo levado a cabo pelo crítico procurou, de facto, obedecer a critérios de qualidade, não se centrando embora apenas na produção artística da geração mais jovem, tentando abrir-se a possíveis leituras da História portuguesa do século XX, a partir das inquietações geradas pelo presente.

Foi assim que elaborou retrospectivas da obra de Mário Cesariny («20 anos de surrealismo»), de António Dacosta (1914-1990), (1969), António Pedro (1909-1966), (1970), comemorou o centenário de Amadeo Sousa-Cardoso e organizou a exposição «Meio Século de Pintura Moderna (1900-1950), onde foram apresentadas obras de pintores portugueses. Rui Mário Gonçalves não deixou entretanto de perscrutar a actualidade nacional, agenciando exposições individuais de alguns jovens como Costa Pinheiro, Helena Almeida e Noronha da Costa, ou colectivas, de âmbito temático, como «Seis pintores de Paris» (1966) (primeira exposição que realizou na galeria, onde procurava traços comuns na obra dos artistas emigrados René Bertholo, Lourdes Castro, Eduardo Luiz (1932-1988), José Escada (1934-1980), Jorge Martins e Cargaleiro (n. 1927)) ou «Novas Iconologias» (1967), também orientada para a apresentação da obra de jovens criadores, entre os quais figuravam trabalhos de Álvaro Lapa, Areal, Palolo, Batarda (n.1943), Paula Rego, Joaquim Bravo (1935-1990), Jorge Martins, Escada, Lourdes Castro, Bertholo, Noronha da Costa e Manuel Baptista<sup>30</sup>. A partir de 1968 a galeria passava igualmente a organizar as exposições dos prémios *Soquil*, cuja relação com a crítica da arte exigia um espaço idóneo para mostrar os trabalhos escolhidos.

Depois de abrir uma sucursal no porto, a Buchholz manteve-se activa nas duas cidades, apostando sobretudo num pequeno grupo de jovens portugueses, entre os quais se destacaram Alberto Carneiro, que em 1970 expunha no espaço lisboeta a instalação «Floresta para os teus sonhos», António Areal, Álvaro Lapa, Jorge Pinheiro e Eduardo Nery. No entanto, a galeria não sobreviveria à queda do mercado, que começava a manifestar-se já em 1973, sendo visíveis algumas dificuldades logo a partir de 1969, altura em que outras galerias, com estratégias comerciais mais agressivas, passavam a querer

---

<sup>30</sup> Ver Gonçalo Pena, «Instituições, Galerias e Mercado», in *Anos 60, Anos de Ruptura - uma perspectiva da arte portuguesa nos anos 60*, Lisboa, Livros Horizonte, 1994, s.n.

garantir uma ligação exclusiva dos artistas mediante a realização de contratos ou avenças<sup>31</sup>.

O mesmo aconteceria com outro projecto, o da Galeria Quadrante, iniciado na mesma época que a Buchholz, também a partir do sector livreiro. Com o escultor Artur Rosa na direcção artística, a Quadrante foi igualmente lugar de aposta séria e empenhada, interessando-se pela geração mais nova e conferindo particular atenção às propostas mais experimentalistas que garantissem qualidade. A ligação da galeria à crítica de arte foi uma realidade, que se traduziu no convite a alguns dos elementos mais activos da secção portuguesa da AICA para a organização temática de exposições no espaço da galeria.

A ideia materializou-se pela primeira vez em 1967, tendo sido convidado Nelson di Maggio, que escolheu o título «Veemências Confrontadas», agrupando alguns criadores portugueses (Lapa, Batarda, Carlos Baptista, Helena Almeida, Sá Nogueira, Eurico, Cutileiro, João Vieira, Rodrigo, Manuel Baptista, Paula Rego e Vespeira (n.1926)) numa mostra que pretendeu acompanhar o Primeiro Encontro de Críticos de Arte, em 1967. Logo a seguir foi a vez de Rui Mário Gonçalves apresentar uma exposição subordinada ao tema «Novo Desenho», para a qual escolheu desenhos de Almada, Lanhas (n.1923), Lemos, Eurico, Nery, Artur Rosa, Helena Almeida, Jorge Martins e Areal. Desta forma pretendia mostrar a força desta modalidade, tradicionalmente considerada menor em relação à pintura, defendendo que esta continha o germen da novidade, que na maior parte das vezes não chegava a concretizar-se na tela.

Ainda no mesmo ano, José-Augusto França propôs o tema «Imagem-Não-Imagem», reunindo em torno dele obras de António Pedro, Vespeira, Moniz Pereira, Eurico, Joaquim Rodrigo, Paula Rego, Noronha da Costa, Lourdes Castro e Ana Vieira, onde questionava a noção de imagem na segunda metade do século XX reforçando a ideia de que o «mundo das imagens adquiriu uma responsabilidade específica que, vinda dos surrealistas, passou a uma auto-significação e por ela se define agora com um valor-signo desintegrável».<sup>32</sup> Numa linha aparentemente oposta situava-se a proposta de Francisco Bronze, que partia da qualidade material, física da obra. Intitulada «Objecto», a exposição da responsabilidade

---

<sup>31</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>32</sup> José-Augusto França, *Imagem Não Imagem* (cat.), Lisboa, Galeria Quadrante, Novembro de 1967.

de Bronze patenteava obras de Cruzeiro Seixas, Charrua, Artur Rosa, Lourdes Castro, Bertholo, Escada, Nery, Ana Vieira, Noronha, Manuela Almeida e Palolo, dando a entender uma aproximação teórica ou mesmo ideológica às ideias veiculadas pelo crítico francês e «compagnon de route» dos «Nouveaux Réalistes», Pierre Restany.

Fora das grandes cidades, inaugurava, já no ano de 1970, a Galeria Ogiva, localizada em Óbidos. Ideia do escultor José Aurélio, que a idealizou ainda em 1968, a galeria nascia não só da vontade de descentralização do mercado mas também do desejo de se afirmar marginalmente, apresentando-se como um espaço de qualidade destinado a manter um ambiente de experimentação constante. Porque estava longe dos centros ou devido à irreverência daqueles que participavam no projecto, a crítica de arte nunca deu especial destaque às suas realizações, tendo alguns dos artistas a ela ligados, juntamente com o próprio José Aurélio, redigido uma carta-manifesto dirigida aos principais críticos de arte, denunciando a situação<sup>33</sup>.

Entretanto, outras galerias foram ganhando espaço em Lisboa e Porto, embora nem todas pudessem ou quisessem manter o padrão de qualidade e interesse artístico que a *Buchholz* ou a *Quadrante* mostraram nestes anos. Nestas duas cidades distinguiram-se com particular notoriedade a galeria *Alvarez*, criada no Porto em 1954, e a *111*, inaugurada em meados de 60, num recanto de uma livraria lisboeta situada no número 111 do Campo Grande. Ambas cresceram lentamente ao longo da década de 60, vindo a desenvolver um elevado volume de negócios a partir de 1967. Jaime Isidoro, responsável pela *Alvarez*, foi o primeiro a mostrar as obras de Eduardo Viana logo após a sua morte, desencadeando uma subida em flecha dos preços, o que lhe permitiu garantir um fundo de maneio bastante estável para futuros investimentos da galeria. Fazendo diversas viagens, estabelecia contactos com galerias de arte estrangeiras, principalmente de Paris, mantendo intercâmbios com estas, o que lhe possibilitava trazer obras de artistas internacionais.

Mais modesto foi o despontar da 111, que Manuel de Brito, até então empregado da «Escolar Editora», abriu em 1964. A pequena galeria acabaria no entanto por se transformar, por volta de 1968, num espaço comercial. Para tal foi de extrema importância o trabalho que Manuel de Brito desenvolveu para o banqueiro Jorge de Brito, para quem

---

<sup>33</sup> Informação cedida em entrevista presencial pelo escultor Alberto Carneiro.

escolhia obras de arte, ganhando com isso uma comissão. Tendo obtido a confiança do coleccionador, Manuel de Brito fez uma série de transacções, aumentando a colecção do banqueiro à medida que criava a sua própria colecção e reunia o dinheiro que logo a seguir lhe permitiu começar a investir em força no seu próprio negócio.

Se no início era o escultor Fernando Conduto o responsável pela direcção artística da *III*, em 1967 Manuel de Brito, na altura tesoureiro do ‘Clube dos Cem Cem’<sup>34</sup> quando o núcleo se dissolveu, aproveitou a ideia, criando o «Clube dos Amigos da *III*», mantendo o mesmo grupo de pessoas em carteira, que agora passavam a comprar na sua galeria obras de artistas portugueses. Acusado por uns de ser apenas um «bom gestor mas sem méritos dignos de nota»,<sup>35</sup> Manuel de Brito foi definido por outros como «homem de visão, com sentido de oportunidade e uma extraordinária capacidade de aprendizagem»<sup>36</sup>. De facto, foi ele o responsável pela criação da mais poderosa galeria de arte portuguesa. Tal como Jaime Isidoro, viajou bastante, estabelecendo contactos com galerias e artistas radicados no estrangeiro. Mas ao contrário daquele, começou por apostar na geração mais jovem, comprando essencialmente aos artistas emigrados que não podiam vender directamente as suas obras. Em Portugal criou relações de exclusividade com alguns dos criadores que lhe interessavam, garantindo-lhes uma segurança económica que nunca haviam experimentado.

Durante o ano de 1968 criaram-se outros espaços de exposição que vieram aproveitar o recente «boom» do mercado de arte, entre os quais a galeria S. Mamede, de Francisco Pereira Coutinho, que, compreendendo a vantagem da aposta na arte contemporânea, transforma o seu negócio de antiguidades, criando laços de exclusividade com pintores portugueses e passando a trazer também exposições de artistas internacionais, entre as quais algumas de grande importância como as individuais de Poliakoff e Henri Michaux ou

---

<sup>34</sup> Grupo de cem coleccionadores, formado em Lisboa em 1966, que se reuniam mensalmente contribuindo cada um com cem escudos para um fundo comum, que viria a ser aplicado na aquisição de obras de artistas portugueses vivos. O montante de compras efectuadas pelo Clube dos Cem-Cem ultrapassava, como referiu José-Augusto França, o orçamento do Museu de Arte Contemporânea, pelo que se considerava de grande importância a acção deste núcleo, que se manteve activo durante dois anos. Em 1968, o montante reunido pelos cem elementos tornava-se irrisório face aos valores comerciais que as obras entretanto atingiam no mercado de arte. Ver José-Augusto França, «Cem Vezes Cem» (Folhetim Artístico), in *Diário de Lisboa*, 6 de Junho de 1968.

<sup>35</sup> Ver texto de Maria José Mauperrin, Jornal «Expresso» (Revista), 11 de Janeiro de 1997.

<sup>36</sup> Gonçalo Pena, «Instituições, Galerias e Mercado», in *Anos 60, Anos de Ruptura - uma perspectiva da arte portuguesa nos anos 60*, Lisboa, Livros Horizonte, 1994, s.n.

a do grupo CoBra, que tiveram lugar logo no início da década de 70. Vinda do mesmo ramo estabelecia-se em Lisboa, no mesmo ano, a *Dinastia*, orientando-se, no entanto, para a compra e venda das obras de artistas portugueses com valor comercial já assegurado ou mostrando a produção de alguns estrangeiros.

Como resultado absoluto da efervescência do mercado pode apontar-se a criação da Galeria Judite Dacruz, em 1969. No entanto, ao contrário do que se passava com outras galerias comerciais, esta apresentava um bom espaço de exposição, reunindo um grupo de criadores com obras de dimensões e formas que iam para além do objecto tradicional. Se por um lado «teve como clientes uma nova classe liberal conservadora, surgida com Marcelo Caetano, feita de advogados, médicos e gestores que começavam então a ter poder económico e a investir furiosamente em arte moderna, num campo claro de especulação»,<sup>37</sup> foi também um espaço aberto a intervenções e atitudes mais arrojadas, tendo albergado as primeiras experiências performativas de João Vieira e os ambientes de Ana Vieira.

Outros espaços de exposições se criaram ou desenvolveram nestes anos, nomeadamente a galeria Quadrum, fundada já em 1973, ou a Zen, que abria no Porto também no início de 70. Caso diferente seria o da *Interior*, que durante a década de 60 começara por constituir um projecto comercial de venda de tapeçarias (feitas a partir de cartões concebidos por artistas). Ao passar a ser dirigida por Ana Isabel Rodrigues, veio a juntar um pequeno núcleo de pintores que se ligaram à galeria, com exclusividade, entre os quais António Sena, Fernando Conduto, Sá Nogueira, Maria Velez, João Abel Manta e Charrua (n.1925), que assim formavam uma espécie de «lobby» que se afirmava contra a crítica de arte na defesa dos interesses dos artistas.

O aparecimento ou florescimento tumultuoso e desorganizado de galerias de arte ao longo destes anos, surgindo como reacção a uma nova conjuntura político-económica, terá sido também a resposta possível ao crescimento da esfera de influência das artes que, com a emigração e o desenvolvimento da crítica, se tornou um facto. Por falta de estruturas estatais organizadas para o efeito, as galerias de arte foram praticamente o único espaço de legitimação da obra produzida por uma nova geração de artistas à qual não teriam sido concedidas outras oportunidades.

---

<sup>37</sup> Idem, *ibidem*.

O Museu de Arte Contemporânea, situado na rua Serpa Pinto, ao Chiado, tinha, por assim dizer, as suas portas fechadas desde 1959, data da morte do seu último director, o escultor Diogo de Macedo, que assumira o cargo em 1944<sup>38</sup>. Criado em 1911, o único museu de arte contemporânea do país fora sempre dirigido por artistas, tendo a direcção de Diogo de Macedo constituído uma excepção, uma vez que sendo escultor foi também um homem amplamente ligado às artes e às letras, tendo demonstrado franco empenhamento na vida cultural portuguesa.

Os anos 60 correspondem a um total desinteresse pela instituição. Logo a seguir à morte de Diogo de Macedo foi escolhido para a direcção do museu o pintor Eduardo Malta, um retratista académico cuja nomeação suscitou o antagonismo de artistas, críticos e intelectuais da época e foi objecto de um abaixo-assinado enviado ao ministro da tutela como forma de protesto. De nada serviu, no entanto, a onda de contestação gerada e Eduardo Malta assumiu o cargo, apenas apoiado publicamente pelo escultor António Duarte, o padre Agostinho Veloso e o historiador Reynaldo dos Santos<sup>39</sup>. O museu ficava assim «à margem da vida cultural portuguesa, numa sonolência afinal voluntária...»<sup>40</sup>.

Em 1968, José-Augusto França chamava ironicamente a atenção para a existência deste museu, que se encontrava fechado e sem director. O crítico propunha então soluções para a criação de um museu dedicado à arte do século XX, defendendo convictamente a ideia de que o chamado Museu de Arte Contemporânea voltasse a abrir, sem pretensões de representar o século XX português, dedicando-se antes à arte do século XIX, para o qual a colecção já existente seria bastante válida<sup>41</sup>.

---

<sup>38</sup> «Apesar de ter de assentar em indivíduos relacionados com a criação artística nacional, o cargo de director do museu de arte contemporânea recebe igualmente, neste preciso momento, um novo tratamento por parte do governo em contraste com o espírito das anteriores nomeações essencialmente inseridas num contexto académico (...) o governo visa, contudo, transformá-lo num cargo de maior responsabilidade política (...) aceite por alguém seguramente neutral, com possível simpatia pelo regime, mas que sente ter, deste modo principalmente, a possibilidade de auxiliar o desenvolvimento da produção artística nacional» Maria Isabel Noronha Falcão, *Diogo de Macedo. O Escultor*, Dissertação de Mestrado em História da Arte contemporânea, defendida na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da UNL, (exemplar policopiado) Lisboa, 1997, pg.163.

<sup>39</sup> Ver José-Augusto França, *A Arte em Portugal no Século XX (1911-1961)*, (3ª edição) Venda Nova, Bertrand Editora, 1991, pg. 486.

<sup>40</sup> *Jornal de Letras e Artes*, nº1 de 4/10/1961 (anónimo), citação por José-Augusto França, *A Arte em Portugal no Século XX (1911-1961)*, (3ª edição) Venda Nova, Bertrand Editora, 1991, pg. 486.

<sup>41</sup> Ver José-Augusto França, «Para um Museu do Século XIX» (Folhetim Artístico), in *Diário de Lisboa*, 29 de Fevereiro de 1968.

É nesta altura que José-Augusto França retoma algumas das ideias já publicadas em «Da Pintura Portuguesa», que escrevera no final da década de 50, acrescentando algumas considerações sobre a necessidade de desenvolver uma nova cultura museológica em Portugal, virada para um conceito de museu vivo e dinâmico, oposto aos «sonolentos armazéns de obras» no qual se haviam tornado. De acordo com algumas prospecções que efectuou noutros países, apresentou propostas de revitalização destas instituições, estabelecendo prioridades, sugerindo o desenvolvimento de actividades que atraíssem o público em geral e indicando a necessidade de proceder a estas alterações a fim de criar estruturas de apoio à produção artística nacional.

No que diz respeito à apresentação pública de obras de artistas portugueses, a inauguração da sede da Fundação Calouste Gulbenkian na Avenida de Berna, em 1969, constituiu um marco. Com o propósito de completarem o novo edifício foram adquiridas diversas obras a artistas nacionais. Entre um vasto conjunto de pintores representados, encontravam-se telas de Nery, Noronha da Costa, Joaquim Rodrigo, Menez, Fernando Lanhas, Pomar e Júlio Resende, destacando-se em primeiro lugar as obras de alguns artistas encomendadas exclusivamente para integrarem o interior do edifício da Gulbenkian. Era o caso do mural de Almada Negreiros, da escultura de Artur Rosa e das gravuras de Vítor Fortes (n.1943), bem como das tapeçarias de João Abel Manta e Manuela Jorge e dos painéis cerâmicos de Jorge Barradas.

Almada, com o mural que lhe coube gravar logo à entrada principal do edifício, deixava aqui uma das suas obras mais notáveis. «Começar», título que escolheu para este painel onde expunha as suas investigações sobre a relação do desenho com o número, resultou numa espécie de «poema gráfico», como lhe chamou José-Augusto França. A ideia demiúrgica, que prevalecia no conjunto, transformava-se numa espécie de manifestação de uma crença nas possibilidades desse *começar*, que se poderia ler sociologicamente como uma proposta do autor «no seio de uma vida nacional que tem séculos de dúvida e de incoerência»<sup>42</sup>. Uma outra obra, encomendada exclusivamente para a sede da Gulbenkian, destacava-se no conjunto arquitectónico. Um objecto da autoria de Artur Rosa, feito em

---

<sup>42</sup> José-Augusto França, «Começar», in *Colóquio*, nº60, Outubro de 1970, pg. 24.

alumínio e plexiglas, que representava um cubo repetindo-se diversas vezes, numa investigação sobre a problemática espacio-temporal da realidade objectual.

Ao «completar» a nova sede com obras de artistas portugueses, a Fundação Gulbenkian estava a proporcionar um espaço de exposição de obras de criadores pertencentes às várias gerações do século XX, desempenhando, dentro das suas possibilidades e do seu programa, uma função que caberia a um museu nacional de arte contemporânea portuguesa.

Quando, em 1925, se registava uma mesma falta de instituições de apoio à produção artística, tinha sido um café, a «Brasileira do Chiado», a expor na sua sala um conjunto algo relevante de obras de artistas dessa primeira geração de modernistas. A «Brasileira» ficaria assim conhecida como o «museu de arte contemporânea» da capital portuguesa, cuja acção se distinguiria à falta de outras mais apropriadas. Em 1971, era o mesmo café do Chiado que oferecia as suas paredes às obras de um conjunto de pintores escolhidos por alguns membros da secção portuguesa da AICA.

Deteriorados devido às condições atmosféricas a que tinham estado expostos durante trinta e seis anos, os quadros de 1925 tiveram que ser retirados. Procedeu-se então à sua substituição por obras de outros artistas. Para tal, decidiu-se que a encomenda abrangeria o maior número possível de criadores. Sendo onze os lugares reservados para o efeito, a comissão nomeada pela AICA escolheu à partida 15 artistas, para que houvesse suplentes no caso de recusa de alguns dos escolhidos. Charrua, Palolo, Carlos Calvet, Eduardo Nery, Fernando de Azevedo, Hogan, João Viera, Rodrigo, Manuel Baptista, Menez, Skapinakis, Noronha da Costa, Paula Rego, Sá Nogueira e Vespeira foram os quinze nomes designados<sup>43</sup>. Procedeu-se seguidamente a um sorteio destinado a atribuir um número de ordem a cada um, excluindo-se assim, automaticamente, os últimos quatro. Deste modo,

---

<sup>43</sup> A escolha terá sido reduzida aos «pintores lisboetas ou profissionalmente fiéis a Lisboa», como afirma José-Augusto França em Os Quadros de «A Brasileira», Lisboa, Artis, Colecção de arte contemporânea, nº20, 1973, pg.8. O autor acrescenta também que se procurou «que a idade dos artistas eleitos correspondesse significativamente àquela que tinham os pintores de 1925». Num «folhetim artístico» de 8 de Abril de 1971, o mesmo autor afirma: «Relevos ou matérias percíveis (como colagens), de difícil limpeza ou conservação, não poderiam ser admitidos - e logo isso levou à eliminação de um certo número de artistas que nessas técnicas se exprimem. É por exemplo o caso duma Helena Almeida ou duma Maria Velez ou dum Artur Rosa, que não foram por tais razões trazidos à votação dos críticos apontados» e ainda que «a oportunidade deste trabalho não seria dada a artistas emigrantes que se foram (...) à procura de outros mercados».



em consequência do sorteio ou por motivo de desistência, ficaram de fora Charrua, Menez, Paula Rego e Sá Nogueira<sup>44</sup>.

No ano seguinte à escolha dos quadros para «A Brasileira» do Chiado, a crítica portuguesa dava, no entanto, mais uma prova da sua forte capacidade de intervenção na vida artística portuguesa. Perante um desafio feito pela SNBA para ocupação de uma das salas da sua sede com um programa pensado pelos críticos, o que já de si era revelador da consideração que a «casa dos artistas» mostrava por aquela classe, a resposta estruturou-se de forma curiosa. Ficava decidido que cada crítico de arte escolheria um tema que lhe interessasse expor, podendo dispor individualmente, de acordo com a sua vontade, do espaço que lhe era destinado<sup>45</sup>.

José-Augusto França escolheu apenas uma fase da obra de Noronha da Costa, ainda inédita, a partir da qual escreveu um texto em que traçava uma perspectiva sobre a arte contemporânea. Vendo na obra de Noronha da Costa uma poética do fantasmagórico, de certo modo filiada numa concepção romântica, interessava a José-Augusto França ultrapassar o «domínio da estética» para chegar ao «sentido ético»<sup>46</sup>. Por isso, ao tomar como ponto central a ideia de espaço da pintura, França procurava atravessar esta noção com a de tempo, criando uma relativização do ser e do estar. A obra de Noronha da Costa materializava assim, segundo o crítico, essa consciência fenomenológica do espaço e do tempo, enquanto repensamento do estar e do ser, assumindo-se como um «instante, afirmado e negado, de súbito»<sup>47</sup>.

Para além da consciência ética do criador, era o crítico que manifestava neste texto uma outra forma de olhar o objecto artístico, buscando instrumentos teóricos que lhe permitiam ultrapassar a leitura meramente formal ou mesmo poética. Alcançava assim uma nova dimensão crítica em que se estabelecia uma outra relação com o objecto, que ia para além

---

<sup>44</sup> Ver Rui Mário Gonçalves, «pinturas modernas num café de Lisboa», in Colóquio Artes, nº3, Junho de 1971.

<sup>45</sup> José-Augusto França chama a atenção para o facto desta ideia «individualizante» não ser nova em Portugal, tendo-se inspirado no famoso *salon* parisiense «Donner à Voir», de 1960, em resposta à necessidade de encontrar soluções para o estagnamento da fórmula do *salon*. «EXPO-AICA-SNBA-1972 (Folhetim Artístico)», in «Diário de Lisboa», 27 de Julho de 1972.

<sup>46</sup> Ver José-Augusto França, texto para o catálogo da EXPO-AICA-SNBA/72, exemplar policopiado.

<sup>47</sup> Idem, *ibidem*.

de um olhar sensorial para se transformar numa visão extensiva ao domínio do pensamento.

Rui Mário Gonçalves optou por expor obras de vários pintores desde a primeira geração do século XX, começando com Sara Afonso, passando por Júlio, Eurico, Dante Júlio (n.1933), João Viola, e terminando com Ângelo de Sousa, Leonor Praça e Álvaro Lapa. De certo modo seguia o mesmo caminho que traçara desde que assumira a direcção da galeria Buchholz, procurando uma linha de continuidade na obra dos artistas portugueses deste século. A poética da ingenuidade foi o tema escolhido pelo crítico, que naquele parecia querer encontrar a possibilidade de construir uma visão contínua e uma da História da arte portuguesa mais recente.

Fernando Pernes procurou igualmente uma possibilidade de sistematização da produção artística nacional, centrando-se no entanto na obra de artistas mais novos. Para legitimar uma «situação neo-romântica da pintura portuguesa», que apresentava como proposta neste certame, escolheu obras de Lourdes Castro, José Rodrigues, Carlos Calvet, João Hogan, Eduardo Nery, Cruz Filipe e Noronha da Costa. A definição desta vertente neo-romântica aproximava-se de uma leitura do romantismo germânico, na sua tendência metafísica e na opção por uma contemplação que se opunha à acção e afirmava um «anti-expressionismo». Pernes contrapunha a obra destes pintores portugueses, em que se destacava uma vivência assumida da subjectividade, à pesquisa que, internacionalmente, o «novo realismo» e a «pop art» haviam introduzido ao convocar para a arte um quotidiano de mercantilização e consumo. Ao ensaiar uma sistematização da produção artística portuguesa, que acreditava ser «garantia do carácter vanguardista da arte»,<sup>48</sup> Fernando Pernes parecia então acalentar uma concepção de arte radicada numa identidade cultural, que «neoromanticamente» se revelava.

Numa atitude aparentemente contrária, Ernesto de Sousa declarava peremptoriamente num texto intitulado «Do vazio à Pró vocação»: «só nos resta o vazio»<sup>49</sup>. Advertia, contudo, que a sua atitude não era pessimista. Mas perante o vazio era preciso «começar». Lembrando Almada Negreiros, afirmava a necessidade de «começar com aquilo de que dispomos»,

---

<sup>48</sup> Fernando Pernes, texto para o catálogo da EXPO-AICA-SNBA/72,exemplar policopiado.

<sup>49</sup> Ernesto de Sousa, texto para o catálogo da EXPO-AICA-SNBA/72,exemplar policopiado.

ideia que presidiria à exposição colectiva «Alternativa Zero» que o crítico organizaria em 1977. Escolhendo, em 1972, alguns criadores portugueses, entre os quais Fernando Calhau, António Sena, Nery, Nuno Siqueira, Ana Vieira, Helena Almeida, Alberto Carneiro, Lourdes Castro e João Vieira, Ernesto de Sousa explicava que o começo estava na «pró vocação» a que obra destes artistas diversamente dava sentido. Procurava, então protagonizar uma atitude iconoclasta, chamando a atenção para a necessidade de criar um convívio, que considerava mais importante do que a apresentação de «uma poética já manifestada»<sup>50</sup>.

Figura proeminente da cultura portuguesa desde os anos 40, época em que se encontrava ao lado do grupo dos neo-realistas, com os quais se identificava ideologicamente, Ernesto de Sousa manteve-se afastado das artes plásticas até finais da década 60, chegando a reagir publicamente contra as tendências abstraccionistas da arte portuguesa<sup>51</sup>. A partir de 1969 deixa o cinema, arte pela qual se interessara ao longo de toda esta década, para se lançar de novo na crítica de arte. Durante uma viagem a Itália, em Agosto de 1969, conviveu com dezenas de artistas europeus que se reuniam com o propósito de debater ideias sobre a produção artística actual. Esta experiência terá influenciado fortemente o seu modo de pensar. A partir desse ano começou a avançar com propostas artísticas dentro do âmbito do *happening* e da *performance*, modalidades que se acordavam com um modo ideologicamente crítico de pensar a arte, que estava na continuidade da sua experiência de empenhamento neo-realista dos anos 40 e 50.

Num texto que publicou na revista *Colóquio*, no ano seguinte à viagem, Ernesto de Sousa contava que o tinha marcado o facto de entre as pessoas de todas as nacionalidades, participantes no Encontro, grande parte recusar a designação de artistas, querendo ser classificados como operários ou operadores estéticos. Daqui em diante, nos seus textos de crítica, Ernesto de Sousa passaria a utilizar sempre a designação de «operador estético», negando «a velha concepção romântica de artista criador, único e privilegiado»<sup>52</sup>.

---

<sup>50</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>51</sup> Ver texto escrito por Ernesto de Sousa para a Seara Nova, n.º1381-82, Novembro-Dezembro de 1960, sobre «SNBA: Terceiro Salão de Arte Moderna e Exposição do Grupo KWW, subsidiada pela Fundação Gulbenkian. XXIII Missão Estética de Férias», citados por Miguel Wandschneider, «Descontinuidade Biográfica e Invenção do Autor», in *Ernesto de Sousa - Revolution my Body*, Lisboa, FCG, CAM. Junho de 1998.

Em 1974, na AICA/SNBA/74, Ernesto de Sousa, amadurecendo o projecto que havia delineado na exposição da AICA em 1972, lançava agora um repto generalizado a todos aqueles que estivessem interessados em colaborar num acontecimento artístico onde se privilegiava uma perspectiva processual da arte. Em «Da vanguarda à Pró vocação» mostrara já um desejo de perspectivar uma nova maneira de olhar a arte, que partia de uma afirmação da consciência do «vazio», reivindicando a importância dos estudos de Almada relativamente ao significado de um (re) começar. Na exposição de 74, onde a proposta de Ernesto de Sousa se apresentou sob o título «Projectos - Ideias», o autor escrevia: «ainda tenho menos dúvidas que antes: que é do vazio (relativo claro) que devemos partir para as nossas mais íntimas e verdadeira vocações»<sup>53</sup>. Reclamando-se herdeiro do pensamento de Almada, Ernesto de Sousa, ao afirmar que «não há vanguarda sem retaguarda», procurava definir uma plataforma possível para iniciar um novo processo na arte portuguesa.

Se em 1972 colocava a tónica na ideia de vazio, em 74 o seu plano era o de criar a hipótese de *começar* dentro das possibilidades existentes. O projecto ganhara consistência e força com a viagem, ainda em 1972, a Kassel, onde visitou a Documenta V aí realizada. Tendo tomado contacto com propostas de criadores de todo o mundo, Ernesto de Sousa entusiasmou-se com as diligências do alemão Joseph Beuys no sentido de levar a cabo o lema: «anulação dos objectos, desmaterialização da arte»<sup>54</sup>.

De facto, a atitude de Beuys, que era em geral adoptada pelos participantes da exposição de Kassel e pelo seu comissário Harald Szeemann, adquiria extrema importância para o crítico português, uma vez que legitimava, por assim dizer, a vertente ideológica defendida por Ernesto de Sousa desde os tempos do neo-realismo, na medida em que elegia uma perspectiva «necessária» da arte contra a «acumulação artística supérflua dos últimos séculos»<sup>55</sup>. O próprio Ernesto de Sousa afirmava, numa carta ao pintor Ângelo de Sousa, «a Documenta 5 foi para mim o acontecimento mais esclarecedor de uma consciência

---

<sup>52</sup> Ernesto de Sousa, «Chegar depois de todos com Almada Negreiros», in Colóquio, nº60, Outubro de 1970.

<sup>53</sup> Ernesto de Sousa, «Vanguarda e empenhamento», (1974) publicado no catálogo *Ernesto de Sousa Revolution My Body*, Lisboa, FCG, CAM. Junho de 1998, pg. 88.

<sup>54</sup> «O Estado Zero, Encontro com Joseph Beuys», in jornal «República», 28 de Dezembro de 1972.

<sup>55</sup> Idem, *ibidem*. José-Augusto França comentava o entusiasmo de Ernesto de Sousa num folhetim artístico intitulado «A 'Anarte' em Cassel» escrevendo «Ernesto de Sousa esteve com a sua gente, no seu meio - ele que naturalmente se queixa de não encontrar nem uma nem outro, nesta terra de gente triste que, de meio artístico, vai fazendo artisticamente o seu pé-de-meia em meias-medidas ou meias-tijelas. Que este velho amigo (...) encontre aqui a minha irónica mas inteira solidariedade», in «Diário de Lisboa», 2 de Novembro de 1972.

moderna a que me foi dado participar nos últimos anos: julgo que muito do que vai acontecer nos próximos anos será marcado por estes 100 dias»<sup>56</sup>

«Projectos Ideias» constituía em 1974 uma tentativa de reproduzir à escala nacional o acontecimento de Kassel, ideia na qual o crítico trabalhava desde a referida viagem. Numa outra carta a Ângelo de Sousa datada de Outubro de 72, Ernesto de Sousa descrevia já o seu projecto da seguinte maneira: «uma grande manifestação género minha participação EXPO AICA [72] mas com um âmbito alargado, uma secção informativa, e sobretudo sessões permanentes de contacto: filmes, discussões, *happenings*, poesia visual, etc.», e acrescentava numa outra carta que o seu objectivo principal era «além de aprender umas coisas: combater a nossa insularidade, aquém do que combater também a nossa apagada e vil tristeza»<sup>57</sup>.

A exposição que Ernesto de Sousa apresentava na SNBA em 1974 contava assim com a participação de 23 «operadores estéticos» (músicos, poetas, escultores, pintores e arquitectos): Alberto Carneiro, Alberto Tavares, Álvaro Lapa, Ana Vieira, Ângelo de Sousa, António Campos, Armando Alves, Artur Varela, Costa Pinheiro, Eduardo Nery, Ernesto de Sousa, Helena Almeida, João Dixo, João Vieira, Jorge Peixinho, José Rodrigues, Mello e Castro, Philip Rase, René Bertholo, Ribeiro Telles, Robert Filliou, Da Rocha e Tília Saldanha. O conteúdo da participação dos criadores ficava ao critério de cada um, embora o organizador deixasse claro que o programa consistia em «valorizar o processo artístico face ao objecto de arte (...) constituir um zona de esclarecimento, discussão e convívio».

A exposição organizada por Ernesto de Sousa causou alguma agitação no meio artístico, com posições tomadas publicamente por alguns críticos. José Luís Porfírio apontou os aspectos positivos e negativos da exposição, constatando a importância de «ver tanta gente a experimentar ou a brincar fora da produção para o mercado mais imediato» mas sublinhando o lado negativo no «arbitrário e apressado de algumas intervenções que a

---

<sup>56</sup> Carta a Ângelo de Sousa, excerto publicado em «Notas biográficas para uma autobiografia involuntária», por Miguel Wandschneider, in *Ernesto de Sousa Revolution My Body*, Lisboa, FCG, CAM. Junho de 1998, pg. 83.

<sup>57</sup> Idem, ibidem, pg.83.

própria latitude do projecto de Ernesto de Sousa afinal justificava...»<sup>58</sup>. Francisco Bronze, num artigo para a *Colóquio Artes*, concluía com cepticismo que os novos métodos de comunicação propostos não eram suficientes para alterar profundamente o sistema mercantil da arte, argumentando que os «operadores estéticos (...) felizes por serem compreendidos por meia dúzia de críticos e uma reduzida elite» estariam essencialmente empenhados numa «contestação carreirista que leva ao museu e à fortuna, à glória burguesa...»<sup>59</sup>.

Contrariamente, Eurico Gonçalves, referindo-se à exposição, mostrava aderir francamente ao projecto de Ernesto de Sousa num texto revelador de franco entusiasmo em que afirmava: «Quando já não há nada que fazer, quando parece que está tudo feito, é, então, que a actividade criadora se manifesta no seu mais amplo sentido, isto é, desinteressada, gratuita, inoportuna e, no entanto, surpreendentemente reveladora e expressiva, porque testemunhável de uma liberdade sem fronteiras»<sup>60</sup>.

A EXPO-AICA-SNBA 1974 manifestava de forma bem visível, através das opções dos críticos e das obras dos criadores que estes escolheram, uma falta de unidade de critérios. Cada um propunha pesquisas que de alguma maneira lhe interessavam, optando outros por aproveitar o espaço que lhes era concedido para chamar a atenção para as condições precárias em que a arte portuguesa, bem como o exercício da crítica, se desenvolviam. Prevalencia em parte das comunicações destes críticos uma preocupação generalizada sobre os destinos da produção artística nacional, que dessa forma manifestavam a consciência da necessidade de encontrar um fio condutor que viesse do passado ou de estabelecer um tecido de pesquisas sólidas que marcasse com peso suficiente o momento presente.

Os anos 70 ficariam marcados pela afirmação do projecto de Ernesto de Sousa na exposição que o definiria para a posteridade: a Alternativa Zero. «O 25 de Abril tinha acontecido, a palavra é preenchida pelo discurso político que, por sua vez, num contexto

---

<sup>58</sup> José Luís Porfírio, «Diário de Lisboa», 14 de Fevereiro de 1974, citado in *Ernesto de Sousa Revolution My Body*, Lisboa, FCG, CAM. Junho de 1998, pg. 226.

<sup>59</sup> Francisco Bronze, «Carta de Lisboa», in *Colóquio Artes*, nº16, Fevereiro de 1974.

<sup>60</sup> Eurico Gonçalves, in «A Capital», 12 de Fevereiro de 1974, citado in *Ernesto de Sousa Revolution My Body*, Lisboa, FCG, CAM. Junho de 1998, pg. 228.

revolucionário ocupa as ruas e as rotinas do dia-a-dia»<sup>61</sup> Na mesma linha das exposições anteriores da AICA/SNBA, a Alternativa Zero foi encarada por Ernesto de Sousa como uma espécie de obra colectiva, que reunia diversos «operadores estéticos» que marcavam a década de setenta. Estiveram presentes obras de Noronha da Costa, Alberto Carneiro, Helena Almeida, João Vieira e Ana Vieira, entre obras de muitos outros artistas portugueses. «A Alternativa procura instituir o contexto de festa (...). Os seus pressupostos ideológicos partem essencialmente da desmaterialização do objecto de arte, da proclamação do conceito acima do género e da tradição artística formal, evidenciada no abandono da pintura e do objecto escultórico».<sup>62</sup>

Tal como acontecera em finais da década anterior, com a obra de Lucy Lippard *Six Years: The dematerialization of the art object, from 1966 to 1972 ...*, em 1977, Ernesto de Sousa marcava textualmente, em Portugal, o início da desmaterialização do objecto de arte<sup>63</sup>.

---

<sup>61</sup> João Fernandes, «Vinte Anos depois», *Perspectiva Alternativa Zero*, Porto, Fundação de Serralves, 1997, pg. 20.

<sup>62</sup> Idem, ibidem, pgs. 31-32.

<sup>63</sup> Lucy Lippard, *Six Years: The dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, Berkeley/Los Angeles/Londres, University of California Press, 1997

## **CASOS DE ESTUDO**





## **CAPÍTULO 2**

**HENRIQUE RUIVO**



«Sorgono così questo rilievi, queste architecture, questi giardini, animali, mari, cieli e personaggi colorati, appena tingeggiati nel pallore pressoché generale degli sfondi. Tutto, come se fosse stato sommerso in un lago o estratto da un pantano in una sera di pioggia. Iconografia senza lusso, spoglia, elementare, portatrice di una tematica semplice, maliosa, de una strana poesia. Rilievi che potrebbero essere squarci di porte strappate a un castello in rovina, resti di cassapanche, frammenti di pale d'altare di qualche vecchia chiesa abbandonata...»<sup>1</sup>

## **HENRIQUE RUIVO: O Fascínio da Matéria**

### **Enquadramento Histórico**

Henrique Ruivo nasceu em Borba em 1935 e viveu em Évora até ingressar na Faculdade de Medicina da Universidade de Lisboa (1952), que viria a abandonar quatro anos depois, ao decidir entrar para a Escola de Belas-Artes para seguir o curso de Escultura, vontade que nasceu bem cedo quando frequentou, ainda em 1945, a Missão Estética de Évora. «Em Évora na Missão Estética vejo o fazer, o nascer da peça, com o Pomar, o Vasco da Conceição, o Resende, o Israel Macedo. (...) Aprendi técnicas nessa altura que cheguei a utilizar ao longo da vida. Vi o Pomar fazer as tintas e como não havia dinheiro para comprar tintas comprava-se o pigmento, o óleo de linhaça, o secante, etc. E ali estava a empastar com a espátula. O ver fazer espicaça. (...) Era ainda o atelier antigo, fabricado no momento»<sup>2</sup>. Ruivo não desenvolveu a utilização destes conhecimentos na elaboração de tintas caseiras, no entanto, nas obras que cria nos anos seguintes, a relação com a materialidade manteve-se.

A opção pelo curso de escultura está relacionada com o gosto pelo tridimensional. Ainda que o seu interesse pela arte tenha sido alimentado desde cedo pela amizade que foi consolidando com um pintor, o seu conterrâneo António Charrua (n. 1925), a escultura atraía-o mais. «Conheci o Charrua depois de estar dois anos em Medicina. Foi uma influência muito grande porque via-o fazer as coisas, os quadros. Nas férias ia para casa dele, passava lá muito tempo. Tinha muitas revistas internacionais e livros de arte (...) Naquela altura grande parte das conversas eram sobre arte. Discutíamos arte, correntes

---

<sup>1</sup> Rafael Alberti, «L'Ultimo Ruivo», in *Ruivo*, Roma, Galeria Il Capitello, 1971.

<sup>2</sup> Henrique Ruivo, entrevista presencial, 7 de Novembro de 2005.

estéticas, novas correntes. Havia uma ânsia de estar informado. A linha do Charrua era o Picasso e o Tamayo. Eu fugia já para outra coisa, para a Arte Bruta e para a arte pobre (...) achei que dominava melhor as três dimensões, um espaço real do que um espaço bidimensional com representações tridimensionais»<sup>3</sup>.

Ruivo data o início da sua actividade artística de forma contínua, e mais consistente a partir de 1958, altura em que é obrigado a interromper o curso de Belas-Artes para ir para a tropa, pela primeira vez<sup>4</sup>. Ainda assim pôde acompanhar, sem estar integrado directamente, a Missão Internacional de Arte, também em Évora, organizada pelo pintor Júlio Resende, em que colaboraram, a seu convite, artistas de várias nacionalidades. É sobretudo a via do dripping pollockiano, veiculado pelos pintores americanos Theodore Appleby e Hope Manchester, presentes nesta Missão, que o fascina; não pelo automatismo e gestualidade, mas sim pela liberdade que descobre existir no acto de pintar. Aliás, olhando para os seus trabalhos desse período é interessante notar como passa rapidamente do entornar e pingar de tintas sobre o suporte para a exploração das texturas na superfície do papel, aspecto que caracterizará a sua obra ao longo dos anos seguintes, até à actualidade.

O ambiente de Évora favoreceu o crescimento cultural e artístico de Henrique Ruivo de forma particular no convívio com escritores e poetas como Virgílio Ferreira (1916-1996) ou Júlio dos Reis Pereira (1902-1983), muito mais velhos do que ele, e também com um pequeno grupo de mais novos, nos quais encontramos Álvaro Lapa (1939-2006) e Joaquim Bravo (1935-1990), a que a História da Arte chamará mais tarde o “Grupo de Évora”. Estes encontravam-se, durante as longas férias, no Café Arcada, folheavam as revistas de arte da Livraria Nazaré e discutiam com entusiasmo temas de artes visuais e literatura. Apaixonaram-se pela literatura surrealista e os seus ascendentes, leram Lautréamont, Breton, Éluard, Gracq, entre outros. Ruivo conta que «uma das coisas mais fascinantes no grupo, com o Lapa e o Bravo, era uma grande dose de irreverência. O Virgílio Ferreira era uma pessoa com humor, o Charrua também, mas ainda era um humor politicamente

---

<sup>3</sup> Henrique Ruivo, entrevista presencial, 7 de Novembro de 2005.

<sup>4</sup> O percurso académico de Henrique Ruivo é descontínuo. Entra para a Escola de Belas Artes em 1957, interrompe no ano seguinte para cumprir o serviço militar, que termina em 1959. Volta a ingressar no primeiro ano da Escola de Belas Artes. Em 1961 é novamente chamado a cumprir serviço militar, para dar instrução a novos recrutas. Volta para a Escola no mesmo ano. Entretanto adere à greve académica de 62, mas antes da partida para Itália, chega a fazer os exames do 4º ano, o que lhe confere o Curso Geral de Artes Plásticas.

correcto. No outro grupo [o de Lapa e Bravo] já era diferente... era a irreverência total...»<sup>5</sup>,

Dentro do universo surrealista e no âmbito das artes plásticas foi pela obra de Max Ernst que Henrique Ruivo se sentiu atraído, sobretudo pelas colagens-romance «La femme à 100 têtes» e «Une semaine de bonté». Mas a identificação com o surrealismo estava intimamente relacionada com um interesse político e ético, que emergia da consciência de que fora de Portugal os criadores que gravitavam em torno deste movimento se encontravam envolvidos em grupos de esquerda, em grande parte contra o sistema repressivo centralista de Estaline<sup>6</sup>. Ruivo explica que «o Surrealismo, com a ameaça do fascismo, era um grupo de esquerda. Alguns surrealistas envolveram-se no ‘Socorro Vermelho’ para arranjar dinheiro para a União Soviética e para as vítimas do fascismo. Mas houve divisões por causa da rigidez de Estaline. Houve um grupo que ficou fiel a Moscovo, em que estava o Éluard, e um grupo que se revia no Trotsky, libertário e anarco-sindicalista, que era o de Breton. Era uma linha que rompia com o sistema repressivo centralista. (...) Como havia o problema salazarista em Portugal, identificávamo-nos com eles». Naturalmente, a situação política vivida em Portugal estava na origem da sua empatia com o surrealismo, levando-os a sentirem-se uma espécie de «discípulos» que também acolhiam e investigavam as experiências estéticas desenvolvidas pelo movimento internacional. No entanto, Ruivo afirma: «De todo o grupo [de Évora] o único que teve posição e militância em grupos políticos fui eu (...) A política já era uma tradição familiar. Em minha casa discutia-se política de manhã à noite».<sup>7</sup>

Em 1962, Henrique Ruivo viaja para Roma para visitar o irmão, altura em que fica a saber que o seu nome consta na lista de suspeitos do assalto ao quartel de Beja, a tentativa de golpe militar contra o regime de Salazar que ocorrera a 1 de Janeiro desse ano. Receia o regresso a Portugal, em parte pelo facto de ser colaborador, essencialmente na parte gráfica, da revista com tradição de oposição ao regime *Seara Nova* e acaba por se fixar em Roma, de onde só regressará após a Revolução de Abril de 1974.

---

<sup>5</sup> Henrique Ruivo, entrevista presencial, 7 de Novembro de 2005.

<sup>6</sup> Henrique Ruivo, entrevista presencial, 7 de Novembro de 2005.

<sup>7</sup> Henrique Ruivo, entrevista presencial, 7 de Novembro de 2005.

Para Roma leva uma pasta com algumas colagens que tinha iniciado em Portugal. Apesar de várias tentativas, não conseguiu bolsa da Fundação Gulbenkian, ao contrário do que aconteceu com muitos outros artistas da sua geração<sup>8</sup> que, desde o final da década anterior, começaram a emigrar para Paris. Por essa razão não se pôde dedicar a cem por cento à actividade artística, tendo necessidade de trabalhar no que lhe permitisse sobreviver materialmente. Numa entrevista ao *Jornal de Letras e Artes*, Henrique Ruivo afirmava «Neste momento não estou a trabalhar embora esteja cheio de projectos. Sucedem que nem sempre tenho dinheiro para os materiais (...) Quando estudante da Escola de Belas-Artes de Lisboa fui bolseiro da Fundação e cá fora já por duas vezes pedi bolsa à Gulbenkian mas disseram-me que não».<sup>9</sup> Durante a sua estadia a Roma Ruivo dedicou-se a traduções, ilustrações para jornais e revistas e vendeu alguma da sua produção artística. Ao fim de um ano matriculou-se no curso de História da Arte Moderna de Giulio Carlo Argan, na Faculdade de Letras da Universidade de Roma, e frequentou o atelier do escultor Nino Franchina. Semanalmente, fazia a ronda das galerias romanas e visitava todos os museus e exposições que podia. Viajou também por diversas cidades italianas onde viu pintura, escultura, arquitectura e artes decorativas de todos os tempos. O que o cativou foi essencialmente a arte pré-renascentista, sobretudo a de Giotto, Lorenzetti e Simone Martini, com os quais se identificou: «Eu faço histórias, narrativas como os primitivos. O Giotto influenciou muito os meus relevos, e as cidades dos meus relevos são as cidades do Lorenzetti (...). Por um lado interessava-me a arte contemporânea italiana e a Arte Bruta; mas por exemplo, o Museu Etrusco foi o primeiro que vi e fascinou-me».<sup>10</sup>

Em Itália, o artista expõe individualmente um conjunto de desenhos e colagens em 1963, na cidade de Cogne. Em 1965, terá uma exposição na Suécia, na Galeria Latina, em Estocolmo, onde apresenta pela primeira vez, também numa mostra individual, os seus relevos, que terão eco na imprensa sueca e portuguesa.<sup>11</sup> No ano anterior já havia exposto

---

<sup>8</sup> A Fundação Calouste Gulbenkian é fundada em Portugal em 1956 «num momento em que a situação dos artistas se tornara calamitosa, passada e repudiada também a protecção do Estado» ver José-Augusto França, *A Arte em Portugal no Século XX*, Lisboa, Bertrand Editora Lda., 1991, pgs. 533-534. Ver capítulo I, Parte II deste trabalho.

<sup>9</sup> «Inquérito à Nova Pintura – Henrique Ruivo», in *Jornal de Letras e Artes*, nº261, Abril de 1968, pg. 35.

<sup>10</sup> Henrique Ruivo, entrevista presencial, 7 de Novembro de 2005. (fig. 2.27 a 2.28)

<sup>11</sup> No «Diário Popular» sai em 1965, a propósito da participação de Ruivo numa colectiva em Estocolmo, uma extensa notícia que dá conta do eco da exposição de Ruivo na imprensa sueca. «Na realidade, a crítica não poderia ser melhor, se atendermos a que Henrique Ruivo é um estrangeiro quase desconhecido dos suecos. Acontece que as artes, como ambiente de aproximação da Suécia com as forças externas, têm sofrido um malfadado complexo. Há uma espécie de recusa em aceitar qualquer forma de promiscuidade com os artistas que aqui chegam e que não tiveram tempo para arranjar um nome de cartaz. Por outras palavras, os

nesta cidade numa colectiva organizada pela mesma galeria. Em Itália voltará a expor individualmente por diversas vezes: em Florença, (Galeria *La Soffita*, 1967), Ravena (Galeria *La Bottega* 1968) e Roma (Galeria *Arbesco*, 1967, Galeria Il Capitello , 1971, Galeria *Ariete*, 1973).

Numa altura em que os jovens artistas raramente ficavam a dever a sua cultura visual à possibilidade de ver obras ao vivo, mas sim às reproduções que podiam encontrar nas revistas de arte internacionais que por poucas livrarias circulavam, Ruivo tivera oportunidade de ver em Lisboa duas exposições de arte contemporânea internacional. Ambas agenciadas nas salas do Palácio Foz pelo Secretariado Nacional de Informação, uma apresentava a arte italiana recente (1958) e a outra a pintura espanhola dos últimos 20 anos (1959)<sup>12</sup>. O artista sentiu-se atraído sobretudo pelo informalismo espanhol de Tàpies, Millares, Feyto, entre outros: «Fiquei encantado com toda essa parte de matérias e materiais. Só que a expressão deles não era figurativa. Utilizavam o material como elemento estético e pronto»<sup>13</sup>. Nesta altura Henrique Ruivo descobriu a sua afinidade com os materiais não nobres, os detritos ou pequenos objectos encontrados a que podia recorrer para a criação de texturas, volumes e modelações da luz. Ainda nesse ano começou a trabalhar numa série de pequenos formatos a que chamou «as areias» (figs.2.1 a 2.3), pequenos quadros em que experimenta a mistura de diversos materiais e a sua aplicação num suporte bidimensional feito de forma improvisada a partir de retalhos de lençol esticado numa grade de madeira. Apesar da fragilidade do suporte, o conjunto dos materiais utilizados ficou a dever-se justamente à preocupação com a durabilidade<sup>14</sup>. Para trabalhar a superfície criava uma mistura de cré com óleo de linhaça, inspirada na massa de vidraceiro, embora mais estendida, à qual adicionava verniz de madeira, areias e pigmentos de tons ocres adquiridos em lojas de construção civil. «Se a massa de vidraceiro era resistente à chuva e aguentava... eu fazia a massa com o mesmo material: cré e óleo de linhaça. Estendia para não ficar tão espessa e juntava-lhe areia e verniz de madeira, que era o verniz que se usava antes para cobrir os móveis. (...) A cor era pigmento. Cada zona

---

artistas estrangeiros são bem recebidos, mas apenas quando já venceram nos salões internacionais de Paris ou Nova Iorque. Ver «A Crítica Sueca. O pintor português Henrique Ruivo», in *Diário Popular*, 22 de Abril de 1965, pg. 8.

<sup>12</sup> *10 Anos de Pintura Italiana*, Lisboa, Secretariado Nacional de Informação, 1958, e *20 anos de Pintura Espanhola Contemporânea*, Lisboa, S.N.I., 1959.

<sup>13</sup> Henrique Ruivo, entrevista presencial, 28 de Abril de 2005.

<sup>14</sup> «As “Areias” foram uma surpresa para mim (...) com grande surpresa minha a matéria resistiu bem. (...) Usei uma tela muito fininha, um resto de lençol» (...). Henrique Ruivo, entrevista presencial, 7 de Novembro de 2005.



levava uma mistura e punha o pigmento na própria massa. Eram pigmentos de construção civil (...) comprados em lojas de construção civil, chamados ‘terras’, por exemplo o castanho era óxido de ferro. Eram os pigmentos que se misturavam com a cal para caiar paredes». <sup>15</sup> Esta massa era espalhada em cima do suporte com uma espátula e gravada com uma ponta de metal, antes de secar.

Até ao período das «areias» Ruivo trabalhava apenas em papel, devido à falta de espaço para trabalhos de outra envergadura, que só poderia realizar no espaço mais amplo do terraço da casa dos avós em Évora, onde fez também uma série de esculturas com arames, restos de madeira colados e consolidados com gesso, das quais, dada a sua fragilidade, só uma, já mais tardia, existe actualmente.

## **Processo Criativo, Materiais e Técnicas. Contexto e Significação**

### **Relevos em Madeira**

Pouco depois da chegada a Roma, Henrique Ruivo concluiu que poderia continuar as colagens recorrendo a outros materiais além do papel e da cola. Assim, em 1963, começou a construir relevos sobre contraplacado, com colagem de restos de madeira muitas vezes já deteriorados, aos quais juntava serapilheiras, rendas, gaze ou outros tecidos e objectos de madeira ou metal. Todos os elementos eram fixados com cola branca e pequenos pregos que por vezes adquirem um efeito estético, para além do aspecto utilitário que desempenham na fixação dos diversos componentes ao suporte de contraplacado. A génese da ideia destes relevos está nas colagens que fazia na altura, às quais começou a juntar elementos ainda bidimensionais como grandes folhas de árvores, cobertas com camada de verniz. «O problema pôs-se assim: estou a fazer colagens e posso fazer isto em relevo. O começo do relevo é a passagem da colagem para o tridimensional. Em vez de usar papel, posso usar o que me apetece. É uma mistura entre colagem e *assemblage*» <sup>16</sup>. Desta série, que começa em 1963, fazem parte obras como «Figura», «Máquina I» (fig. 2.4 a 2.5) (que será galardoada em Portugal com o 2º Prémio Guérin em 1968 <sup>17</sup>), «A Locomotiva» <sup>18</sup> «O

---

<sup>15</sup> Henrique Ruivo, Entrevista presencial, 7 de Novembro de 2005.

<sup>16</sup> Idem.

<sup>17</sup> Ver Guérin – Boletim da Sociedade Comercial Guérin, nº49, 1968, em que a capa e contra-capas reproduzem a cores a obra; e ainda Prémio Guérin de Artes Plásticas – Catálogo, Lisboa, 1968, também com reprodução a cores no interior.

Velatório»<sup>19</sup>, «3 Figuras»<sup>20</sup>, «Fuzilamento»<sup>21</sup>, todos de 1963, e «Os Guerreiros»<sup>22</sup> (fig.2.9) «Eu e o João na Cidade»<sup>23</sup>, «Madalena / Cidade ao Luar»<sup>24</sup> (fig. 2.6), «Homenagem a Lorenzetti», «Cidade Velha», «Um Buraco no Céu», entre outros. Henrique Ruivo chama-lhe a «série das cidades»<sup>25</sup>, porque muitos destes relevos, embora não todos, têm em comum o facto de serem inspirados na representação do espaço urbano dos pintores pré-renascentistas como o de Ambrogio Lorenzetti ou Simone Martini, em que a figuração arquitectónica surge à medida que estes pintores vão dominando a técnica da perspectiva.

Ruivo, não faz desenhos preparatórios nem estudos para estes relevos. O processo criativo começa com a recolha de pedaços de madeira, restos de tecidos e imagens, estas tiradas geralmente de livros comprados em feiras da ladra ou de revistas antigas. As imagens coladas são a única componente pictórica (que só aparece nos primeiros relevos), superfícies de cor, mancha e figuras, que, como diz o autor, em «alguns casos podem ter qualquer coisa de narrativo». Os pedaços de madeira são escolhidos a partir de dois critérios principais: a riqueza e diversidade de texturas e as formas à partida evocadoras de elementos que lembram arquitecturas urbanas. «Eram madeiras usadas, velhas. Não me interessava nada madeiras novas. Eram detritos. Algumas têm trabalho meu (...) Há vários tipos, alguns são feitos intencionalmente com brocas, [noutros casos] eram bocados de molduras partidas, que levavam marteladas, para ganharem outra textura e outro aspecto visual».<sup>26</sup>

Em «**Madalena / Cidade ao Luar**» (fig.2.6 a 2.8) os bocados de madeira colados sobre o suporte de contraplacado lembram por vezes volumes com arcadas, ameias, portas, janelas, entre outros. Alguns são aplicados directamente, sem intervenção do artista, outros são martelados, serrados, furados ou gravados toscamente. Quase ao centro está a colagem de

---

<sup>18</sup> Foi publicada em 1965 no Jornal *República* uma reprodução a preto e branco desta obra, a acompanhar um texto de Ernesto de Sousa. Ver, «Belas Artes e Malas Artes num País Barroco», in *República*, 4 de Setembro de 1965, pgs 1-2.

<sup>19</sup> Reprodução publicada no *Diário de Lisboa*, 21 de Janeiro de 1968.

<sup>20</sup> Reprodução publicada no suplemento «República das Artes e das Letras» do jornal *República*, 4 de Abril de 1967, pg. 7.

<sup>21</sup> Reprodução publicada no Jornal de Letras e Artes, 19 de Junho de 1963.

<sup>22</sup> Reprodução publicada no *Diário de Lisboa*, 1 de Abril de 1965.

<sup>23</sup> Colecção do Autor.

<sup>24</sup> Colecção do Autor

<sup>25</sup> «Eram cidades como blocos organizados, módulos, volumes, era uma volumetria de planos de cidades. O tipo de cidade mediterrânica em socalco ou árabe». Henrique Ruivo, entrevista presencial, 28 de Abril de 2005. No entanto o autor adverte que nem todos os relevos de madeira que executa nesta altura estão relacionados com a figuração da cidade.

uma imagem de metade do rosto de uma mulher. Do lado esquerdo, as rendas e crochês também colados têm uma origem diferente, que é constante na obra de Ruivo a partir desta altura: são os restos de trabalhos feitos por uma tia alentejana, que o artista mandava vir de Portugal de propósito. Em cima encontram-se pedaços de serapilheira. Todos os elementos são presos ao suporte com uma cola branca de madeira e os pedaços mais pesados são fixados com pregos de ferro, que o autor coloca também com um objectivo estético: «O prego tem dupla função. Não apenas a de segurar a madeira, mas também fazia parte da estrutura. Tinha um carácter estético e um carácter de segurança da madeira. O prego pode dobrar ou ficar direito. Ao aplicar por vezes abre rachas, mas é mesmo assim».<sup>27</sup>

«Os Guerreiros» (figs. 2.9 a 2.11), relevo de madeira elaborado no mesmo ano, será provavelmente posterior a «Madalena/Cidade ao Luar» uma vez que está mais próximo, do ponto de vista material e estético, dos outros relevos da mesma série. A colagem em papel desaparece por completo ou pelo menos perde a sua função pictural no conjunto da composição. A tridimensionalidade aumenta como que para compensar o desaparecimento da componente pictórica, que a colagem desempenhava, e a densidade material torna-se mais evidente. Se em «Madalena / Cidade ao Luar» a espessura é da ordem dos milímetros, em «Os Guerreiros» os pedaços de madeira encontrados sobrepõem-se, assentando uns nos outros e criando uma espessura que, nas zonas mais altas, chega a atingir cerca de 10 cm. Por outro lado, o tema da paisagem urbana, embora esteja presente, é menos dominante, destacando-se as três figuras dos guerreiros – duas de pé e uma em baixo, deitada – com as suas armaduras e capacetes simulados com restos de metal fixados à estrutura de madeira com pequenos pregos, cujo efeito decorativo é notório. Tal como nos relevos das séries seguintes, nesta obra Ruivo utiliza já uma argamassa feita de gesso cola e areia, que aplica para aumentar a diversidade de texturas. Neste aspecto, esta obra apresenta uma variedade muito maior do que a descrita anteriormente, não apenas pela utilização da argamassa e dos metais, mas inclusivamente na aplicação de várias rendas de trabalho fino e delicado que contrastam com o carácter denso, pesado e mesmo agressivo dos outros materiais, das formas e da própria temática.

A escolha de materiais não nobres e de objectos encontrados sugere à partida uma atitude ideológica, que facilmente se poderia comprovar tendo em consideração as afinidades de

---

<sup>26</sup> Henrique Ruivo, entrevista presencial, 28 de Abril de 2005.

<sup>27</sup> Henrique Ruivo, entrevista presencial, 28 de Abril de 2005.

Henrique Ruivo com a ética surrealista internacional e a sua ligação ao grupo da *Seara Nova*, em Portugal. No entanto, o artista rejeita as conotações políticas na sua obra e afirma: «Não tem a ver com política. Penso que é puramente estético. É o fascínio que sinto quando vejo um muro escalavrado, não tem a ver com o belo da miséria. É o fascínio da matéria (...) da textura, do claro-escuro, da luz».<sup>28</sup>

Os relevos em madeira têm desde a sua realização um aspecto envelhecido, que evoca voluntariamente a passagem do tempo. Esse efeito é conseguido através da aplicação de uma mistura, que consiste na combinação de pasta de alcatrão, aguarrás e cera, aquecidas longamente em banho-maria «Fazia uma calda quente com mistura de alcatrão, estearina e aguarrás... para escurecer porque não gostava que ficasse com um ar branco. Dava-lhe uma patine com essa mistura (...) depois deixava secar e com uma escova dava-lhe um bocado de brilho. (...) O próprio alcatrão também protege a madeira do bicho. Tinha também essa função, além de lhe dar o envelhecimento»<sup>29</sup>. Este preparado era aplicado uniformemente, com um pincel grosso, no final do processo de construção do relevo. Ruivo aprendeu a prepará-lo com um falsificador romano de antiguidades com quem travou amizade numa loja da capital italiana. O objectivo da aplicação desta mistura era simultaneamente o de criar o aspecto envelhecido, uniformizar e também proteger a superfície dos relevos, garantindo alguma impermeabilização e resistência ao ataque de insectos xilófagos. A questão estética é aqui de grande importância uma vez que, devido à aplicação do fluido, «as zonas de reentrância ficavam escuras, contrastando com outras mais claras. Não é só a sombra. É que nas zonas mais profundas há um bocado da tal ‘tinta’ mais escura e portanto vejo bem a textura do quadro».

Um dos aspectos que mais interessava Ruivo era o da aparência desgastada da matéria, atravessada pelas intempéries, pelos diversos tempos que evocam a ideia de história e de memória ou, nas suas palavras, «o passar do tempo, a destruição, a degradação, que cria

---

<sup>28</sup> Numa entrevista a Ernesto de Sousa publicada no jornal *República* em 1964, altura em que estava a desenvolver esta série de relevos de madeira, Ruivo reitera o seu empenho político, afirmando que ele surge na sua obra «pela passagem de uma atracção (evidentemente interior) por formas que nascem de detritos, do fantástico das ruínas...», Ver Ernesto de Sousa, «Belas Artes Malas Artes num País Barroco», in *República*, 4 de Setembro de 1964, pgs. 1-2, e mais tarde num artigo publicado n.º 1 de *A Capital*, dirá «O Facto de a criação artística dever ser livre e autónoma não exime o artista da sua luta, como homem político. (...) Deve ter bem presente a realidade social do ambiente em que vive, e deve ter consciência do lugar do artista aí», «Artes Plásticas», in *A Capital*, 21 de Agosto de 1968.

<sup>29</sup> Henrique Ruivo, entrevista presencial, 7 de Novembro de 2005.

um tipo de beleza»<sup>30</sup>. A escolha dos detritos está relacionada com esta questão. São fragmentos de outras histórias, pertencem a outras narrativas, mas acabam por ganhar novo sentido pelo modo como são ordenadas e tratadas fisicamente pelo autor: «Sinto-me muito mais à-vontade a trabalhar em coisas que já tenho feitas, transformando-as. Criar do nada faço, mas não é com o mesmo prazer e o mesmo à-vontade do juntar peças soltas e do descobrir famílias»<sup>31</sup>.

Henrique Ruivo sublinha que nos relevos desta série está presente o gosto pela figuração narrativa que tem origem em duas vias diferentes e que acabam por enformar a sua obra ao longo dos tempos: por um lado, o interesse por aquilo a que chama «arte primitiva», englobando nesse conceito a arte dos aborígenes da Austrália, a arte pré-colombiana e de outras civilizações antigas e pré-clássicas<sup>32</sup>, assim como o fascínio pela arte medieval, nomeadamente a escultura românica dos portais das igrejas de peregrinação e a pintura pré-renascentista. Por outro lado, o gosto de ascendência Surrealista e Dada, como o próprio afirma, pela relação insólita e por vezes absurda que se estabelece ao justapor elementos de diferentes proveniências, citando o exemplo do célebre encontro entre o guarda-chuva e a máquina de costura na mesa da morgue, descrito por Lautréamont nos *Contos de Maldoror*.

### **Relevos Brancos e Relevos com Cor**

Em 1966, Ruivo começa a abandonar os relevos feitos com detritos e desperdícios de madeira para se dedicar a um tipo de relevos feitos com base numa técnica mais «silenciosa»,<sup>33</sup> em que a utilização de martelos, pregos ou serras já não é necessária. Começa a realizar os «relevos brancos», como «Giulia Pastrana», «Menina Sentada» (fig. 2.12), «As Irenes», «A Sesta» ou a «Harpia», todos de 1967, passando em seguida para relevos baseados sensivelmente na mesma técnica, mas em que introduz a cor. Nota-se que privilegia cada vez mais a matéria e a textura, apostando numa relação directa com os materiais, ao mesmo tempo que o trabalho artesanal se torna prevalecente em relação ao

---

<sup>30</sup> Henrique Ruivo, entrevista presencial, 7 de Novembro de 2005.

<sup>31</sup> Idem.

<sup>32</sup> «Havia um livro da Biblioteca Cosmos que se chamava a *Arte Primitiva*. (...) Em minha casa havia a Biblioteca Cosmos toda, do meu irmão (...) Lembro-me particularmente desse volume de arte primitiva com várias reproduções». Henrique Ruivo, Entrevista presencial, 7 de Novembro de 2005.

processo de selecção e recontextualização que dominava na série dos relevos em madeira. Nos relevos brancos abandona praticamente os desperdícios, os detritos ou objectos encontrados, ou ainda que por vezes recorra a eles fá-lo de um modo mais depurado e, em algumas situações, dissimulado.

Uma constante nesta série é a presença da figura humana, representada toscamente ou simplesmente evocada, mas ainda assim ocupando muitas vezes o centro da composição. Se, na série de relevos em madeira, a figuração é visível e aliás voluntária e bem consciente, embora passe despercebida num olhar menos atento devido à proliferação de pequenos pedaços de madeira e outros materiais que distraem da percepção da figura, nos relevos brancos e relevos com cor, Ruivo opta por uma figuração bem definida, embora o aspecto narrativo se torne menos intenso, o que é mais notório nos relevos brancos.

O fascínio pelas texturas rugosas, pela afirmação da tridimensionalidade no plano bidimensional do quadro, em que as figuras emergem, toscas e expressivas, em cenários oníricos ou trazidos de memórias fragmentárias, está presente em quase toda a obra de Henrique Ruivo ao longo dos anos 60 e 70. Esta encontra-se entre a pintura e a escultura ou numa espécie de pintura-objecto, que recusa qualquer uma destas formas separadamente e explora a falha ou o espaço que fica entre ambas. A memória dos sonhos ou de situações reais do passado nunca é traduzível em imagens precisas e bem definidas, por isso os cenários e as figuras de Henrique Ruivo parecem estar a emergir do plano bidimensional e possivelmente pela mesma razão não são bem nítidos nem miméticos.

Podemos falar nestes casos de quadros-objecto, aliás esta designação poderia aplicar-se a grande parte da produção de Ruivo das décadas de 60 e 70, à excepção da série negra realizada 1973-74, em que utiliza apenas têmpera e tintas industriais para automóveis, em *spray*, sobre tela. O termo escultura não parece adequado, uma vez que, apesar dos volumes e da textura, há uma ideia de bidimensionalidade que impera no conjunto. Não se trata também de pintura, tendo em conta que as técnicas e os materiais utilizados tradicionalmente nesta modalidade não são dominantes nestas obras, aliás em grande parte dos casos nem se encontram presentes. Tal como nos relevos de madeira, nestes relevos

---

<sup>33</sup> A expressão é do poeta espanhol Rafael Alberti, no texto que escreve no catálogo numa das exposições individuais de Henrique Ruivo em Roma. Ver Rafael Alberti, «L'Ultimo Ruivo», Galeria *Il Capitello*, Roma, Março de 1971.

brancos e nos relevos de cor Ruivo não utiliza tintas nem pincéis, mas sim instrumentos de ferro, pentes de metal, espátulas e objectos pontiagudos com os quais grava, imprime traços, faz incisões ou raspa. Trabalha-os na horizontal, geralmente em cima de uma mesa grande. Os materiais incluem tecidos, areias, pedras, gesso, cola de madeira, rendas, serapilheira, sisal, entre outros, com os quais compõe situações figurativas, sendo talvez adequado chamá-las neo-figurativas.

A *Nova-Figuração*, conceito que nasce em França, em 1962, teorizada pelo crítico Jean-Louis Ferrier, erige-se sobre as ruínas da abstracção, numa procura de representação, ou apresentação, de uma realidade, voluntária e conscientemente mediada pela subjectividade do artista. Se nos relevos de madeira Ruivo parece estar já dentro do espírito desta nova-figuração, nas séries seguintes esta situação torna-se ainda mais evidente, num conflito fecundo entre forma e matéria, em que a última parece sair vencedora.

Alguns destes relevos sugerem afinidade com a arte que Jean Dubuffet desenvolveu ao longo da década de cinquenta, em que a matéria tem uma presença determinante e chega mesmo a servir de meio de destruição da própria forma.<sup>34</sup> No entanto, Ruivo explica que tivera oportunidade de ver algumas reproduções de trabalhos de Dubuffet em revistas de arte mas a primeira vez que pôde observar ao vivo obras do pintor francês foi na sua primeira viagem a Paris, em 1969. Confrontado com esta ideia, insiste mais uma vez na importância que tiveram na sua cultura visual «os objectos sumérios, os baixos-relevos índios, os bonecos pré-colombianos, a arte da Oceânia (...) os relevos e grafittis populares (...) a bonecagem das cidades animadas das feiras». E conclui: «Falamos dos doutores mas esquecemos as civilizações»<sup>35</sup>.

Os materiais utilizados também são bastante diferentes e têm origem na experimentação levada a cabo por Ruivo por motivos bastante prosaicos. Impossibilitado, devido às queixas dos vizinhos romanos, de continuar a realizar relevos com meios ruidosos que implicavam martelar, pregar e utilizar brocas, o autor opta por técnicas mais silenciosas. O suporte destes relevos é geralmente o contraplacado folheado sobre o qual aplica uma camada de cola branca de madeira e em seguida um pedaço de serapilheira a cobrir toda a

---

<sup>34</sup> Annie Hochart, «Jean Dubuffet: Les Matériaux de la création», in *Conservation Restauration des Biens Culturels*, Paris, A.R.A.A.F.U., 1989, pgs. 119-122

<sup>35</sup> Henrique Ruivo, entrevista presencial, 28 de Abril de 2005.

superfície. A aplicação deste material confere imediatamente um efeito texturado ao fundo, mas tem um objectivo funcional, que Ruivo sublinha: o de «garantir que a matéria agarrasse melhor. Como a serapilheira tem pêlo, tem aberturas, a matéria agarra melhor, fixa-se melhor do que se fosse directamente na madeira. Aí poderia descolar, mas na serapilheira não».<sup>36</sup>

Em «**Menina Sentada**»<sup>37</sup> (fig.2.12 a 2.16) de 1967, depois de ter coberto o suporte de contraplacado folheado com a serapilheira, espalha, com um espátula larga, uma mistura de cola e gesso sobre aquela, de forma rápida e não uniforme. A figura, ao centro, é grosseiramente modelada a espátula, com a mesma argamassa de gesso e cola, mas à qual acrescenta uma parte de areia para a tornar mais consistente e moldável. Em cima, em volta de parte da cabeça da figura foram aplicados dois pedaços de um outro tipo de serapilheira de malha bem aberta<sup>38</sup>, que se sobrepõem ligeiramente, mesmo no cimo da cabeça da menina, criando relevo. Na parte de baixo, como que evocando um volume que serve de apoio à figura sentada, está aplicada uma gaze aberta de forma irregular. A renda e a gaze «eram molhadas com a mistura de cola e gesso (...) depois, com o pincel molhado na mesma pasta, fazia-os embeber bem. (...) Quando a argamassa começava a endurecer era a fase boa para gravar. Se estava ainda muito mole desfazia-se o sulco que tinha feito, voltava a fechar. Se já tinha feito presa era muito difícil, era preciso martelar. Havia ali uns minutos de transição em que era fácil, com uma ponta metálica ou com um prego».<sup>39</sup> Sendo escasso o tempo que o autor tinha para gravar sobre a argamassa, o desenho não poderia ser muito detalhado, teria que ser esquemático, apenas com o essencial. Por vezes o desenho era pensado à partida, tendo origem numa imagem mental que se ia tornando mais forte, outras vezes a técnica parece condicionar a forma final. Ruivo insiste que as suas figuras, nos quadros destes anos, eram muito influenciadas pela «arte primitiva». A imprensa portuguesa e italiana, na crítica às exposições que o autor faz em Roma, menciona por vezes este aspecto da influência das artes primitivas, sublinhando uma certa *naïveté* que, por esse motivo, os relevos de Ruivo aparentam: «In tutti questi rilievi, la componente materica fondamentale, quella che fonde e amalgama i frammenti, restaurando

---

<sup>36</sup> Idem.

<sup>37</sup> Coleção do autor.

<sup>38</sup> Esta serapilheira quadriculada era geralmente adquirida em lojas de tecidos ou retrosarias para este fim. Informação cedida por Henrique Ruivo em entrevista presencial, 28 de Abril de 2005.

<sup>39</sup> Henrique Ruivo, entrevista presencial, 7 de Novembro de 2005.



l'immagine o restituendole uno sfondo, é il gesso, che Ruivo usa in modo artigianale, quasi da primitivo muratore o ingenuo sbalzadore dell'età delle caverne...».<sup>40</sup>

Esta *naïveté* deve todavia ser entendida no seu contexto. Desde muito cedo interessava a Henrique Ruivo a expressão de uma cultura alternativa, «por vezes como oposição hostil ao erudito». «Em Évora gostava de saber o que se passava nas sociedades de recreio, tinha o gosto da música genuína, a arte à margem, a criação não institucionalizada»<sup>41</sup>. O gosto por esta cultura não erudita, também presente na «arte bruta» e na obra de Jean Dubuffet, é certamente o mesmo que leva Ruivo a procurar as ditas «arte primitivas». Toda a sua obra dos anos 60 e início da década de 70, está, de facto, relacionada com a pesquisa do vernacular como forma de oposição ao instituído, situação que se verifica com algumas das primeiras vanguardas, a nível internacional, mas que na obra de Ruivo não está menos relacionada com uma vertente ética do que com o prazer estético e poético que isso lhe pode proporcionar.

Até ao final da década de 60, Ruivo ocupar-se-á em grande parte da criação de relevos brancos, nos quais já não se encontra qualquer utilização de tinta ou pigmento, sendo o branco apenas resultado da aplicação do gesso e da cola. Aliás, nos relevos de madeira, o aspecto pictórico só surge a partir dos elementos colados, objectos encontrados ou colagem de papel, e não da utilização de tintas introduzidas pelo autor. Entretanto, o autor inicia uma série de outros relevos em que aparece a cor aplicada pela sua mão. São, no entanto, cores desmaiadas, em pontuações ligeiras, geralmente com tintas de água.

Em «**As Siamesas**»<sup>42</sup>(2.17 a 2.21), de 1970, encontramos duas figuras numa situação absurda: «o insólito de duas pessoas nascerem agarradas uma à outra»<sup>43</sup>. A textura é muito evidente, não apenas no modelado e nos desenhos incisivos nas figuras - ou como resultado da aplicação de tecidos que surgem, por exemplo, em «Menina Sentada» - mas também porque à argamassa feita com gesso e cola, Ruivo junta areias com granulados diferentes,

---

<sup>40</sup> Ver «Henrique Ruivo», *Paese-Sera*, 1 de Abril de 1971; S.G. «Il Relevo di Ruivo» in *Avanti*, 8 de Abril de 1971. e ainda Gaetano Basilici, «Alla Galleria 'Arabesco' - Il surrealismo poetico di Henrique Ruivo», in *Il Secolo d'Italia*, 30 de Novembro de 1967.

<sup>41</sup> Henrique Ruivo, entrevista presencial, 7 de Novembro de 2005.

<sup>42</sup> Colecção do autor.

<sup>43</sup> Henrique Ruivo, Entrevista presencial, 28 de Abril de 2005.

que apanhava geralmente no campo,<sup>44</sup> com o objectivo de obter texturas mais ricas e diversificadas. Para o cabelo utiliza uma solução que já tinha sido adoptada nos Relevos Brancos, como em «Giulia Pastrana» por exemplo, recorrendo ao sisal coberto com a mesma argamassa de gesso e cola utilizada para fazer as figuras e o fundo.

A tinta utilizada no corpo das siamesas e no fundo é, segundo o autor, aguarela muito diluída, aplicada a pincel. As cores escolhidas, assim como a sua aplicação de forma irregular, a aparentar o desgaste pelo tempo, têm inspiração directa nos frescos italianos pré-renascentistas. Por sua vez, os olhos grandes das figuras «vêm de um período da arte da Babilónia onde fazem olhos enormes»<sup>45</sup>. A serapilheira de malha quadriculada do corpo das siamesas é colocada com a mesma técnica utilizada em «Menina Sentada»: embebida no preparado de gesso e cola e em seguida aplicada sobre a base, também esta elaborada segundo o processo descrito anteriormente, de serapilheira colada sobre o suporte de contraplacado folheado. No fundo azulado encontram-se marcas de pequenos círculos supostamente gravados com um objecto de metal com a mesma forma, embora o autor não o consiga recordar.

Além dos relevos com cor, entre os quais se contam «Carta de Jogar», «O Grande Peixe» (1970), «Encantadora de Harpias» (1971), «Senhora ao Espelho» (1971), entre outros, Ruivo começa novamente a integrar objectos do quotidiano e pedaços de madeira, como que numa síntese das obras anteriores em que o preparado de gesso cola e areia e o colorido estão também presentes. Em «**O Jardim**»<sup>46</sup> (1970) (fig. 2.22 a 2.26) recorre a folhas de plástico, que comprou propositadamente para este fim, restos de carris de uma pista de comboio para crianças, em plástico, e um espanador para bater carpetes, em verga, que foi colocado de forma invertida de modo a sugerir uma árvore. As duas figuras que se encontram representadas são construídas com uma técnica diferente da dos relevos precedentes. Com o fundo preparado do mesmo modo que o dos relevos descritos anteriormente, colocava pequenas bases de madeira que depois cobria com tecidos embebidos em gesso e cola e finalmente com pinceladas do mesmo preparado, de forma a garantir uma boa aderência dos materiais ao suporte. Em seguida, as figuras eram borrifadas com água, levando mais pó de gesso por cima, num processo que se repetia até

---

<sup>44</sup> Henrique Ruivo afirma que tinha a preocupação de não apanhar areia da praia «por causa do salitre», embora não garanta que tal nunca tenha acontecido. Entrevista presencial, 7 de Novembro de 2005.

<sup>45</sup> Henrique Ruivo, entrevista presencial, 28 de Abril de 2005.

atingirem a espessura e o aspecto desejados. Todos os objectos eram fixados igualmente com recurso ao mesmo preparado de gesso e cola e os rostos das figuras eram também modelados com este preparado, tal como acontece nas séries anteriores. Devido ao peso do espanador de verga verificou-se a necessidade de cobrir parte do cabo e do próprio entramado, que corresponde na obra à copa da árvore, com a mesma argamassa, o que é visível em imagens da época em que a obra foi criada, embora actualmente o objecto, que aparentemente mantém a aderência ao suporte, tenha perdido parte da massa que ao longo do tempo, provavelmente devido ao transporte e manuseamento, foi caindo. No final do processo vem a cor, no entanto, neste caso Ruivo afirma não se recordar das tintas utilizadas para conferir o efeito pictórico, afirmando, ainda assim que na altura tinha o hábito de utilizar tinta de água ou óleo muito diluído.

As figuras hieráticas de «O Jardim», assim como aquelas que se encontram presentes noutras obras de Henrique Ruivo, neste período de relevos mistos, aparentam algumas afinidades com as imagens da escultura românica, justamente no hieratismo, na representação tosca, quase informe, na expressividade dos rostos dada pelos olhos sobredimensionados. Por outro lado, a apropriação de objectos do quotidiano, a sua recontextualização e consequente alteração da significação é bastante cara ao Ruivo do tempo das colagens e dos relevos em madeira, nesse período em que o fascínio pelo absurdo, pelo desconexo e pelo insólito, por uma narrativa aparentemente sem sentido era mais veemente.

## **Envelhecimento. Conservação-Restauro e Intenção do Artista**

A utilização de desperdícios do quotidiano, o gosto pelos materiais que apresentam sinais de degradação desde o momento da criação da obra, a atracção pelos detritos, assim como a já referida utilização de um preparado nos «Relevos de Madeira» - com o objectivo de criar deliberadamente uma patina que simula o efeito do tempo sobre os diversos componentes da obra - antecipam claramente um interesse pelo processo de envelhecimento que é, aliás, pouco frequente na arte contemporânea, na qual o paradigma do «novo» é uma constante. Henrique Ruivo confirma que aprecia a acção do tempo, no entanto adverte que todo o cuidado é pouco relativamente ao manuseamento e transporte

---

<sup>46</sup> Colecção do autor.

dos objectos<sup>47</sup>. A acção do tempo é apreciada e desejada, o mesmo não acontecendo relativamente à acção humana sobre as obras.

Questionado sobre possíveis discrepâncias entre a condição original das peças analisadas e o seu estado actual, o artista diz não haver qualquer discrepância que o incomode ou que traia a sua intenção original ao criar a obra. Afirma que, em apenas um dos diversos relevos em madeira, se verificou uma situação de infestação por insecto xilófago, que o próprio resolveu com resultados positivos. Ruivo diz não se preocupar, uma vez que «geralmente não atacam o contraplacado nem o aglomerado, só as madeiras puras» e no casos delas existirem entre os fragmentos que determinam a composição, o artista faz fé no preparado de estearina, aguarrás e alcatrão com que as cobre no final.

De acordo com o autor, a manutenção dos relevos de madeira deve ser feita apenas com um pincel seco, para tirar o pó. E acrescenta: «não era Duchamp que falava na cultura do pó? Eu vou por aí. Às vezes aborreço-me que haja pó a mais e basta um espanador para tirá-lo. O resto faz parte da vida do quadro e da patine»<sup>48</sup>. Em «Os Guerreiros», (fig.2.9 a 2.11) o amarelecido das delicadas rendas, a oxidação dos pregos de ferro e dos metais que sugerem os elmos e o tom geralmente enegrecido pelo pó não incomodam o autor, pelo contrário, parecem completar a sua intenção inicial, ainda que não o tenha afirmado explicitamente.

Relativamente aos relevos das séries seguintes, em particular os relevos brancos, como «Menina Sentada», (fig. 2.12 a 2.16) de 1967, já com base de argamassa, Ruivo afirma: «Nunca se descolou nenhum», ainda que o carácter experimental e intuitivo da utilização dos materiais e as variações de proporção dos ingredientes na elaboração das misturas de cola e gesso sejam uma realidade. O autor não prevê qualquer tipo de manutenção especial nem estaria de acordo com a possibilidade de uma limpeza, defendendo sempre que a «patine» faz parte da vida da obra e que não faria sentido retirá-la. No entanto, é de salientar que a crítica italiana menciona justamente o «branco puro», «a luz potente e

---

<sup>47</sup> A propósito Henrique Ruivo afirma «Os medalhões dos Della Robbia são gessos e terracotas e têm centenas de anos. O pior é o manuseamento e o transporte», entrevista presencial, 28 de Abril de 2005.

<sup>48</sup> Henrique Ruivo, entrevista presencial, 28 de Abril de 2005.

evocadora que quase devora todas as cores»<sup>49</sup>. No caso dos relevos de cor e mistos, o autor mantém a mesma posição não interventiva.

A experiência de Henrique Ruivo com restauro é apenas aquela que ele próprio já levou a cabo nas obras da sua própria colecção. Todavia, afirma ter dúvidas relativamente a soluções de reintegração cromática nos seus relevos de cor, receando que o gesso que está por baixo absorva a tinta «como se fosse mata-borrão». Em «As Siamesas» por exemplo, é visível uma lacuna perto do canto superior direito (fig. 2.21) que Ruivo coloca a hipótese de vir a necessitar de restauro, mas declara não se arriscar a levá-lo a cabo.

O autor explica que o problema principal dos relevos, que executa a partir de 1966, é a existência de saliências de textura (sobretudo nos relevos de cor e mistos) não protegidas pelas próprias molduras do quadro. Isto é, as saliências projectam-se para fora do plano definido pela superfície exterior da moldura, o que impede a colocação de um vidro protector, solução que Ruivo não rejeitaria em caso de necessidade, apesar de não a considerar uma opção agradável para o espectador. A substituição das molduras é algo que receia, do ponto de vista estético, porque acredita que «pode alterar a percepção e o espírito do quadro», além de que na sua opinião as molduras actuais «jogam com o resto da matéria primitiva»<sup>50</sup>.

As obras que servem de base a este caso de estudo, «Madalena / Cidade ao Luar», «Os Guerreiros», «Menina Sentada», «Siamesas» e «Jardim» são quase todas propriedade do autor, excepto «Os Guerreiros» cujo proprietário é também um privado, o que evidentemente é bastante diferente de pertencerem a um museu. Neste, encontrar-se-iam não só climatizadas, mas também «protegidas» da acção do autor, que poderá eventualmente sucumbir à tentação de as alterar.

Embora Henrique Ruivo garanta que aquelas não foram alteradas desde que as deu como finalizadas, confessa que essa situação se verificou noutras obras suas dos anos 80, em que alguns quadros não vendidos numa exposição, ao voltarem para o seu atelier, foram transformados. Relativamente a esta transformação o autor afirma: «São as metamorfoses.

---

<sup>49</sup> Gaetano Basilici, «Alla Galleria 'Arabesco' Il surrealismo poetico di Henrique Ruivo», in *Il Sécolo D'Italia*, 30 de Novembro de 1967.

<sup>50</sup> Henrique Ruivo, entrevista presencial, 28 de Abril, 2005.

Aquele quadro foi assim quando nasceu, viveu alguns anos assim e de repente... é como os bichos... têm metamorfose, têm crisálida».

Esta transformação das obras mais recentes parece paradoxal relativamente à posição do autor face às obras mais antigas, em que os resíduos que o tempo acumula passam a fazer parte da peça; no entanto, tal como acontece com os responsáveis a nível institucional e com o público de um modo geral, também para os artistas, em certos casos, o peso histórico acaba por se tornar um valor a considerar e a obra que resiste durante algum tempo sem alterações acaba por se impor como realidade histórica, ainda que não seja uma instituição a garanti-lo.



## **CAPÍTULO 3**

**LOURDES CASTRO**





«Qualquer obra que actualize a essência da arte de viver é obra de arte. Depois de se ter revelado a Sombra da Flecha, a Lourdes mobiliza a imobilidade, como a Rã sobe para uma pedra, aliás uma ilha, pára... espera...»<sup>1</sup>

## LOURDES CASTRO: Trazer à Luz

### Enquadramento Histórico

Lourdes Castro nasceu em 1930 na ilha da Madeira. Com 20 anos de idade, saiu pela primeira vez da ilha para frequentar o curso de pintura da Escola de Belas Artes de Lisboa, onde completou o Curso Especial de Pintura (1950-56). Em seguida iniciou o Curso Superior de Pintura, do qual foi excluída: «não acabei aqueles concursos todos, que eram às dúzias! Meia dúzia de retrato, meia dúzia de modelo completo, meia dúzia de não sei quê, e um professor para quem tinha de ser tudo cor de rosa e muito modelado, e eu não conseguia fazer assim. Arrisquei fazer “como eu penso que é” e fiz uns modelos cheios de cor, nada do que era previsto. Foi tudo anulado! (escrito mesmo “anulado” por cima e riscado com uma cruz a giz»<sup>2</sup>.

A intolerância e ticanhez dos mestres da Escola de Belas Artes de Lisboa, a inexistência de espaços de exposição para jovens artistas e de públicos para a arte contemporânea no meio artístico nacional levou a que, tal como René Bertholo e outros colegas e amigos, sentisse desde cedo uma grande necessidade de atravessar as fronteiras. Lourdes Castro recorda assim a primeira viagem para fora do país: «Partimos de boleia para um campo de trabalho na Alemanha e parámos na Holanda onde estava uma grande exposição de Rembrandt que não pudemos ver porque tínhamos o dinheiro contado. Contentámo-nos com a visão da *Ronda da Noite*, um quadro da colecção do museu que, esse sim, visitámos. Foi um deslumbramento contemplar as obras que apenas conhecíamos de livros. No Museu de Arte Moderna de Hanover vimos um *mobile* de Calder que nos causou uma profunda impressão»<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Manuel Zimbro «A Sombra da Flecha», in *Além da Sombra*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1992, pg. 20.

<sup>2</sup> Maria Anahory Vasconcelos, Lourdes Castro (entrevista) in *Expresso*, 15 de Outubro de 1983 (fig. 3.52 a 3.54)

<sup>3</sup> Lurdes Féria, «No rasto da sombra» (entrevista a Lourdes Castro), *Artes & Leilões*, nº15, Junho/Setembro de 1992. (fig. 3. 46 a 3.49)

Lourdes Castro e René Bertholo, depois da breve estadia em Munique onde, em Junho de 1957, realizam a exposição *Vier Maler aus Portugal* juntamente com Costa Pinheiro e Gonçalo Duarte, voltam a Lisboa para partirem finalmente com destino a Paris em Março de 1958<sup>4</sup>. Num quarto alugado do Boulevard Pasteur iniciam o projecto KWY, a princípio uma carta para os amigos portugueses, feita em serigrafia original numa máquina caseira construída por René Bertholo.

Já em Paris, Lourdes Castro recebe a notícia de que lhe fora atribuída uma bolsa da Fundação Calouste Gulbenkian a que se candidatara antes de sair de Portugal. O casal começou entretanto a alargar o seu núcleo de amigos e conhecidos. Christo Javacheff (n. 1935), o jovem emigrante da Bulgária que chegou a Paris na mesma semana que eles, foi naturalmente um dos primeiros com quem sentiram alguma empatia. Entretanto juntaram-se alguns amigos de Portugal, e o projecto KWY começou a tomar forma de revista, mantendo a serigrafia, mas alargando o núcleo de colaboradores e abrindo-se à maior diversidade possível de experiências no campo artístico.

A revista KWY acabou por funcionar como pólo de atracção de alguns jovens membros da comunidade artística parisiense, que se reviam no modelo experimentalista que caracterizava a publicação. No número 5 da Revista (Dezembro de 1959). o Grupo informalista espanhol «El Paso» colaborou activamente com serigrafias originais, textos de crítica e poemas; no número 10 (Outono de 1962) colaboraram Peter Saul, Corneille, Robert Filliou, Soto, Pol Bury, entre outros e no número 11 (Primavera de 1963) foi a vez dos «Nouveaux Réalistes», com serigrafias de Yves Klein, Jean Tinguely, Niki de Saint Phalle, Martial Raysse, Gérard Deschamps, Villeglé, Arman, Cesar, textos de Pierre Restany, Pol Bury, Robert Filliou, entre outros, e incluindo um disco em vinil de Bernard Heidsieck<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> Ver Ana Filipa Candeias, «A Revista KWY», in *KWY PARIS 1958-1968* (catálogo coord. Margarida Acciaioli), Lisboa, Centro Cultural de Belém, Assírio & Alvim, 2001, pgs. 87-101 e ainda da mesma autora, *Revista KWY – Da Abstracção Lírica à Nova Figuração (1958-1964)*, tese de mestrado defendida na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas na UNL, exemplar fotocopiado.

<sup>5</sup> Ver «Cronologia da revista KWY com sumário da publicação», in *KWY PARIS 1958-1968* (catálogo coord. Margarida Acciaioli), Lisboa, Centro Cultural de Belém, Assírio & Alvim, 2001, pgs. 103-123.

## Objectos

A natureza e diversidade destes contactos e experiências são fundamentais para compreender e situar a obra de Lourdes Castro, na medida em que, por diversas vezes, os objectos que criou nos anos de 1961 a 1963, entre os quais se encontram as «caixas», foram entendidos pela crítica como integrando-se no movimento «nouveau réaliste», liderado pelo crítico francês Pierre Restany, que desde o ano de 1960 se destacava no meio artístico internacional. Numa entrevista que deu ao *Jornal de Letras e Artes* ainda em 1963, deixou bem explícito: «Os meus trabalhos não são perfeitamente coincidentes com esta tendência. Quem olha superficialmente para eles fala de «nouveau réalisme», embora não me sinta de todo ligada ao movimento. No «nouveau réalisme» (...) não há intervenção do artista, mostra-se o real tal qual é, e, para mim os objectos integrados nos trabalhos são apenas meios e não fins em si; os objectos são meros pretextos e sirvo-me, por vezes, apenas da sua imagem, directamente do seu contorno e da sua sombra. Com esta utilização dos objectos depois pinto (...) Nos elementos que emprego fujo aos objectos bonitos e as minhas construções são constituídas por objectos em si mesmos banais a que imprimo uma determinada qualidade».<sup>6</sup> Apesar do aspecto por vezes insólito ou absurdo que a justaposição de determinados objectos cria, Lourdes Castro afirmará mais tarde não ter sentido igualmente qualquer identificação com o universo surrealista: «Nunca tive nada a ver com os surrealistas, sou uma pessoa demasiado simples para ser surrealista. Não me encaixo no universo nocturno dos surrealistas, estou mais virada para o lado solar».<sup>7</sup>

Lourdes Castro reconhece a sua identificação com a escultora de origem russa Louise Nevelson (1899-1988), da qual tem oportunidade de ver uma exposição em Paris, em 1960, onde se mostram um conjunto de «assemblages» com objectos encontrados, que a escultora trabalha, pintando-os uniformemente, na maior parte a branco, preto ou dourado<sup>8</sup>.

---

<sup>6</sup> «Entrevista com Lourdes Castro e René Bertholo, in *Jornal de Letras e Artes*, 31 de Julho de 1963, pg.16. O crítico de arte Sebastião da Fonseca, amigo e colega de Lourdes Castro e René Bertholo, num texto de 1963 esclarecia também: «A utilização do objecto bruto, como se viu nalguns dadaístas e hoje na maior parte dos “nouveaux-réalistes”, nunca é praticada por Lourdes Castro. Nela, a patina do tempo e da imaginação roubam ao objecto o seu poder agressivo e invasor. Trata-se de uma poética do objecto, como em Schwitters e Nevelson, e não duma retórica como a dos «nouveaux-réalistes». Sebastião Fonseca, «Retrato de Lourdes Castro», in *Jornal de Letras e Artes*, 9 de Setembro de 1964.

<sup>7</sup> Lurdes Féria, «No rasto da sombra» (entrevista a Lourdes Castro), *Artes & Leilões*, nº15, Junho/Setembro de 1992. (fig. 3. 46 a 3.49)

<sup>8</sup> O poeta e o crítico de arte Imre Pan, num texto de 1965, faz uma observação curiosa: «Outrora sob o estímulo de Louise Nevelson, Lourdes Castro fabricava ‘assemblages’. Contudo, as duas artistas fizeram uma arte completamente diferente. Enquanto as caixas (ou melhor dizendo os armários) de Louise Nevelson eram

«Depois de fazer pintura tive muita necessidade de fazer objectos. Depois, quando conheci a obra da Nevelson, pensei que aquilo era uma salvação»<sup>9</sup>.

Louise Nevelson trabalha essencialmente com madeira, mas as suas obras assumem um jogo formal intenso, com referências claras à abstracção geométrica. Lourdes Castro trabalha também com objectos encontrados que vai reunindo aos poucos, adquiridos em feiras da ladra ou oferecidos pelos amigos que conheciam o seu interesse pelas coisas considerados sem valor e sem utilidade. Mas ao contrário de Nevelson, Castro não procurava converter os objectos a uma lógica formal concebida *a priori*. Era do seu olhar demorado e atento para os desperdícios que nascia a forma do objecto final e não ao contrário, como acontecia nas esculturas de Louise Nevelson dos finais da década de cinquenta.

A partir de 1961, Lourdes Castro, começou a fazer composições tridimensionais de formas variadas, cobrindo-as uniformemente com uma tinta de alumínio, geralmente utilizada para isolar tubos de aquecimento, que podiam atingir os 800C<sup>o</sup><sup>10</sup>. A autora explica que o seu interesse nesta tinta se prendia com o facto de poder garantir uma protecção aos objectos, uma vez que a sua utilização no sector industrial estava justamente relacionada com o facto de ser altamente resistente e de proteger contra a ferrugem: «Comecei por fazer coisas em alumínio porque o alumínio era a tinta contra a ferrugem, que se usa em tubos de aquecimento que suportam altas temperaturas e gostei muito, muito do alumínio»<sup>11</sup> e acrescenta: «...como eu tinha muitos objectos em metal... era para protecção ou preparação. É como se fosse o zarcão, aquela tinta cor-de-laranja. Gostei muito do alumínio para proteger e depois continuei».<sup>12</sup> Para além do seu carácter funcional, o aspecto estético da tinta de alumínio assume um papel preponderante. Lourdes Castro explica ainda: «O alumínio tem mais a ver comigo. Vou sempre para as coisas de prata ou prateadas (...) entre o sol e a lua vou sempre para a lua. Tudo o que é mais prateado me

---

o túmulo de uma civilização, as de Lourdes Castro eram como que o berço», Imre Pan «Morphèmes», nouvelle série 10, 1965; texto publicado em *Além da Sombra*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1992.

<sup>9</sup> Lourdes Castro, Entrevista Presencial, 24 de Janeiro de 2005.

<sup>10</sup> Ver Margarida Acciaiuoli, Fernando Dias, Rita Macedo, «Biografias e história analítica das obras – Lourdes Castro», in *KWY PARIS 1958-1968* (catálogo coord. Margarida Acciaiuoli), Lisboa, Centro Cultural de Belém, Assírio & Alvim, 2001, pg. 436. A autora recorda que na embalagem se encontrava escrito «Aluminium de chauffage. Vernis radiateur résistant à 800°C. Inoxydable».

<sup>11</sup> Lourdes Castro, entrevista presencial, 24 de Janeiro, 2005.

<sup>12</sup> Lourdes Castro, entrevista presencial, 26 de Outubro de 2006.

atrai, faz parte de mim»<sup>13</sup>. Por essa razão, mesmo quando o metal já não é dominante nos seus objectos, continua a pintá-los uniformemente com a tinta de alumínio, que funciona como acabamento, superfície reflectora de luz que uniformiza todos os componentes. Estes objectos são restos de coisas encontradas, partes de uma máquina de escrever que no lugar das teclas passou a ter botões e moedas ou colagem de objectos em superfícies redondas como «Coroa de Reis» (1961) (fig. 3.1), rectangulares ou quadradas, como «Letras», «Letras e Pente», «Letras e duas casas» (fig 3.2) «Mostruário com cabide» (1962), ou ainda assemblages simples, como «Hélice»; «Cesta de Vimes Alumínio» (1961), entre outras.

É possível ter uma noção do processo criativo de Lourdes Castro nestas obras, a partir do modo como José-Augusto França descrevia em 1962, ano a seguir ao qual a autora começa a criar estes objectos, o seu espaço de trabalho: «O seu atelier é um pitoresco depósito de tudo, de milhares de objectos e de restos de objectos, de lembranças de coisas, pescadas aqui e ali, em inconfessáveis sítios, botões ou pedaços de máquinas de escrever, soldados de plástico ou talheres partidos, garrafas ou estojos antigos, comboios de brincar ou passadores de cozinha – um imenso «marché aux puces» que é como uma paleta imensa onde ela vai buscar o que lhe apetece para compor quadros e colunas, ou «anti-esculturas». A purpurina de prata recobre tudo, depois, uniformizando conscienciosamente as peças reunidas ao sabor da fantasia – através de gestos atentos, de uma escolha grave de decidir<sup>14</sup>.

## **Processo Criativo, Materiais e Técnicas. Contexto e Significação**

### ***Caixa Azul e Caixa Verde, 1963***

É ainda em 1962 que a ideia de caixa começa a aparecer repetidamente na obra de Lourdes Castro. Primeiro, são caixas de dimensões variáveis como «Caixa Alumínio (Lagostins)», «Caixa Alumínio (Óculos)», «Caixa com Cafeteira» ou «Caixas Vazias», as duas últimas já de 1963. Mas neste ano inicia o trabalho sobre uma série de «caixas», que Jan Voss (n. 1936), amigo e companheiro do KWY, lhe tinha oferecido. Estas caixas quadradas, todas

---

<sup>13</sup> Idem.

<sup>14</sup> José-Augusto França, «Sete Pintores Portugueses em Paris», in *Colóquio Artes*, nº 18, Maio de 1962.

de dimensões idênticas (52 x 52 cm), tinham sido construídas por um carpinteiro profissional e servido inicialmente para uma exposição de carros em miniatura<sup>15</sup>. Lourdes Castro começou por usá-las como prateleiras, para colocar tintas e pincéis, no seu atelier da rue St. Pères, e provavelmente foi ao olhar repetidas vezes para elas, com o seu conteúdo provisório, que decidiu transformá-las “definitivamente”.

Ao contrário das anteriores, estas não receberam a camada final de tinta de alumínio. Chegou a fazer ainda quatro caixas prateadas, mas na «Caixa de alumínio com caixa de aguarelas», Lourdes Castro pinta ainda todo o conteúdo com tinta de alumínio, deixando apenas a caixa de aguarelas na sua cor original. «Não ia pintar uma caixa de aguarelas com tinta de alumínio», diz a autora. A partir daqui, abandona a técnica da pintura a alumínio e concentra-se nas cores dos objectos originais, coleccionando-os e fixando-os nas caixas de acordo com as tonalidades, como se de uma pintura se tratasse. Cada caixa tem um nome, que é a sua própria cor: «Caixa Verde» (fig. 3.9), «Caixa Azul», «Caixa Dourada», «Caixa Branca», «Caixa Rosa», «Caixa Amarela», «Boîte Noir», «Boîte Rouge», todas de 1963 em Unitex, e com 52 por 52 centímetros. A diferença, além da cor que cada uma recebe, é que cada caixa é um pequeno mundo, um microcosmos que tem a sua própria coerência, ou melhor dizendo, o seu próprio funcionamento que implica um «diálogo» entre os objectos.

A base, ou seja, a estrutura das caixas tem a mesma origem. O conteúdo, o recheio, tem em grande parte a mesma proveniência: «O Soto<sup>16</sup> um dia telefonou-me porque havia uma vizinha no andar de cima que tinha morrido e não tinha família. Ele comprou esse andar. Tudo o que era móveis levaram, mas despejaram todo o conteúdo. E havia ali um monte de coisas. Era um apartamento grande e eu trouxe tudo isso para casa. Era tanta coisa! Depois fiz estes objectos todos»<sup>17</sup>.

Durante a execução das obras, todo o processo de selecção dos pequenos objectos está relacionado com as formas, as cores, as texturas, mas sobretudo com questões de ordem

---

<sup>15</sup> Ver Margarida Acciaiuoli, Rita Macedo, Fernando Dias, «Biografias e história analítica das obras – Lourdes Castro», in *KWY PARIS 1958-1968* (catálogo coord. Margarida Acciaiuoli), Lisboa, Centro Cultural de Belém, Assírio & Alvim, 2001, pg. 437.

<sup>16</sup> A autora refere-se ao pintor e escultor venezuelano Jesús-Rafael Soto (n. 1923), residente em Paris, seu amigo e colaborador pontual da Revista KWY.

<sup>17</sup> Lourdes Castro, entrevista presencial, 26 de Outubro de 2006.

poética e com a potencialidade expressiva dos diversos componentes<sup>18</sup>. «A intenção da obra é a de relacionar esteticamente as formas e a cor. No fundo isto não passa de uma pintura. A composição é feita como numa pintura. Era como se estivesse a pintar, a pintar com volumes, com coisas mesmo. Normalmente eram objectos que já não tinham utilidade, outros que tinham mas que me interessaram; tudo o que vinha parar à mão»<sup>19</sup>.

Há um traço fundamental comum a toda a obra e naturalmente à personalidade de Lourdes Castro, que é já muito evidente nestes objectos de 1963: a pesquisa de elementos do quotidiano que geralmente passam despercebidos. O trabalho com objectos encontrados e desperdícios não é necessariamente uma questão ideológica nem meramente estética. É mais do que isso: uma postura perante a vida e o mundo. É a atenção ao pormenor numa época em que tudo passa demasiado depressa: «Estes objectos são sempre coisas que em geral as pessoas deitam fora, coisas a que não se dá importância (...) são coisas que não têm nada de especial, que ninguém olha. Quero dizer que não são coisas mais importantes nem menos importantes».<sup>20</sup>

Os pequenos objectos que fazem parte de «Caixa Verde» e «Caixa Azul» têm maioritariamente origem nos tais desperdícios encontrados na casa adquirida por Soto, onde Lourdes Castro pôde recolher todo o tipo de elementos relacionados com o quotidiano. Em «**Caixa Azul**», (fig.3.19 a 3.25) encontramos um fundo pintado com «tinta plástica»<sup>21</sup> azul onde se encontram colados pedaços de rendas e croché encontrados, pintados por cima com o mesmo azul do fundo. A maior parte dos objectos contidos têm a cor de origem. «Nesta caixa quase nada é pintado», explica a autora. Há apenas algumas excepções: perto do canto inferior esquerdo, um pedaço de madeira recortada: «era um pintainho do meu álbum de bebé. (...) No meu álbum de bebé há uma página que tem um pintainho recortado a cartolina. (fig. 3.22) Depois o René recortou-os em madeira...» Por trás desta figura de madeira recortada encontra-se um outro objecto, cilíndrico, também

---

<sup>18</sup> «Evidentemente, isto implica problemas de escolha. O modo poético como Lourdes Castro trata o objecto é sempre precedido de uma escolha em que a forma, a cor e a matéria de cada elemento devem servir as exigências expressivas da sua utilização. Lourdes Castro escolhe quase sempre objectos de pequeno formato de cor semelhante e cujas formas se ligam por analogia de desenho e de sentido. Sebastião Fonseca, «Retrato de Lourdes Castro», in *Jornal de Letras e Artes*, 9 de Setembro de 1964.

Lourdes Castro, entrevista presencial, 26 de Outubro de 2006

<sup>19</sup> Lourdes Castro, entrevista presencial, 24 de Janeiro de 2005.

<sup>20</sup> Lourdes Castro, entrevista presencial, 24 de Janeiro de 2005.

<sup>21</sup> Informação cedida pela autora em entrevista presencial, 24 de Janeiro de 2005. Lourdes Castro não recorda a marca nem outros elementos relativos à tinta que possam dar mais informação.



pintado, no canto superior direito, um cartão com molas de pressão igualmente pintado com a mesma tinta do fundo da caixa. E ainda as rendas coladas lateralmente no interior da caixa.

Todos os outros objectos não receberam qualquer intervenção da parte da autora, tendo sido apenas escolhidos e fixados à caixa de madeira. No canto superior esquerdo, dentro de uma caixa redonda de plástico azul claro, cuja tampa se encontra ao lado, está um colar de contas de madeira. (fig. 3.21) Um pouco acima, uma pequena caixa de medicamentos onde se podem ler as palavras «sels magnésiens lithinés». Lourdes Castro afirma que «devia ser uma caixa de qualquer coisa de farmácia», e responde que o texto não tem qualquer importância, frisando: «O que me interessava era a forma e a cor». No canto superior direito encontra-se a outra metade da caixa e abaixo desta diversos lápis de cor em tons diferentes de azul, um cabide dobrado, uma colher de plástico e botões. No canto inferior direito estão várias caixas de pequenas dimensões, uma com pioneses, outras vazias. Mais para a esquerda um cinzeiro triangular onde se pode ler duas vezes a palavra «Cinzano». A meio, em baixo, há carrinhos de linhas, um esquadro, um açucareiro de porcelana, mais algumas caixas e um anel de bijutaria. A assinatura e a data encontram-se inscritas em duas caixas de plástico no canto inferior direito (fig. 3.23).

O centro da composição é constituído por uma imagem retirada de um calendário do ano anterior em que figura um alpinista, recortada de modo a caber na forma do objecto semi-esférico em rede metálica, cuja função original seria a de proteger alimentos dos insectos. A escolha da imagem esteve relacionada com a cor, em função da tonalidade azulada do céu que domina a imagem.

Na «**Caixa Verde**» Lourdes Castro incluiu uma das suas telas a óleo «do período abstracto»<sup>22</sup>, que se encontra no canto superior esquerdo, dentro de uma outra caixa de madeira que a autora pintou com a tinta verde usada na caixa base. Na tela pode ver-se a inscrição «Lourdes Castro 3. 61» correspondente à assinatura da autora e data em que a pequena tela foi pintada. Do lado direito, dentro da mesma caixa que alberga a pintura abstracta, estão três conjuntos de molas de pressão, igualmente pintados e abaixo um conjunto de amostras de fórmica, estas na sua cor original (figs. 3.10 a 3.16)

---

<sup>22</sup> Expressão utilizada pela artista.

Do lado esquerdo a composição apresenta diversos objectos, contrastando com o lado direito, quase vazio, em que o fundo verde da caixa de unitex domina. Quase ao centro está um elemento circular, originalmente uma base de quentes, pintada pela autora com uma tinta diferente daquela com que pintou o fundo: «usei uma tinta de pintar portas, talvez seja um esmalte (...) porque a tinta plástica não pega em objectos de metal. Eram sempre tintas de construção.»<sup>23</sup> Abaixo deste elemento circular um passe-vite sem base, a deixar ver o fundo verde da caixa de unitex. Um pouco mais acima, outro elemento circular que a autora não recorda a origem nem o material. No canto inferior esquerdo encontram-se dois frascos e uma esfera de vidro. Tentando identificar este último Lourdes Castro arrisca: «acho que é um daqueles objectos que os pescadores usam para boiar e é em vidro pintado por mim»<sup>24</sup>.

Um dos elementos fundamentais e distintivos desta obra é o pequeno candeeiro de plástico junto à margem esquerda da caixa, dotado de uma pequena lâmpada que supostamente deveria estar acesa sempre que se encontrasse em exposição. Do lado de trás da caixa um pequeno orifício deixa sair um fio que permite a ligação à corrente eléctrica. Sendo embora propriedade da autora, a «Caixa Verde» encontra-se actualmente na exposição permanente do Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian. Mas segundo Lourdes Castro, o Museu nunca colocou o candeeiro em funcionamento, embora a autora refira não existir qualquer avaria.

O jogo de formas circulares continua na caixa de plástico ao lado do candeeiro, contendo diversos botões verdes, (fig. 3.11) em algumas tampas de garrafas de vinho, num carrinho de linhas e na caixa de cerâmica redonda, cuja tampa, com a mesma forma, se encontra logo a seguir. Podem ver-se ainda pequenos objectos, como os lápis de tons verdes (abaixo da tela), um pendente de um colar simulando uma pedra preciosa (acima do frasco em que a autora inscreveu a sua assinatura e a data da obra), alguns botões e carrinhos de linhas. Por cima de todos estes elementos, um ramo de videira com folhas, em plástico, atravessa ao centro a caixa de cima a baixo, ultrapassando os limites desta.

---

<sup>23</sup> Lourdes Castro, entrevista presencial, 24 de Janeiro de 2005.

<sup>24</sup> Idem.

Segundo a autora, ambas as caixas são, conforme referido acima, em Unitex, com 52 por 52 cm. A face interna inferior é regular; a superior tem um orifício com cerca de 10 cm, com o objectivo de servir de pega; as faces internas laterais têm diversas ranhuras simétricas que, de acordo com a função para que foram construídas originalmente, permitiam o encaixe de prateleiras a diversas alturas. As caixas foram pintadas pela autora com uma «tinta plástica de pintar paredes»<sup>25</sup>, cuja marca não recorda. «Todos os objectos são fixados com «cola de fórmica, que era simultaneamente forte e elástica. Era nessa altura a cola mais sólida. Vinha numa lata (já não tenho nenhuma nem sei a marca) e tinha de se esperar algum tempo para depois fazer aderir os objectos. Tive apenas a preocupação de colocar os objectos mais pequenos em baixo»<sup>26</sup>.

Todo o processo foi inteiramente realizado pela autora, incluindo a reunião dos objectos, selecção, pintura, composição e adesão ao suporte. Lourdes Castro acrescenta: «Nunca tive assistentes ou ajudantes. As caixas são feitas por mim, embora por vezes tenha pedido alguns conselhos sobre materiais ou o comportamento da cola».

«Caixa Azul» e «Caixa Verde» foram expostas em conjunto pela primeira vez na exposição realizada em Paris no atelier de Alejandro Otero e Marta Minujin, em 1963, sem reprodução no catálogo. Só viriam a ser expostas conjuntamente mais tarde, em 1992, na retrospectiva «Além da Sombra», na Fundação Gulbenkian e no Centro Cultural de Lagos (1992-1993). Em 1995 ambas voltam a ser expostas no 40º Salon de Montrouge<sup>27</sup>. A «Caixa Azul» figurou ainda numa exposição colectiva no Palais Saint Vaast, na cidade de Arras, no ano de 1964, com reprodução a preto e branco no respectivo catálogo<sup>28</sup>, numa exposição individual no Museu de Arte Moderna Jesus Soto, na Ciudad Bolívar, Venezuela, em 1976, também com fotografia no respectivo catálogo, na colectiva *A Indisciplina do Desenho* em 1999,<sup>29</sup> e mais recentemente, em 2001, na exposição *KWY – Paris 1958-1968*, no Centro Cultural de Belém.<sup>30</sup> De acordo com informações cedidas por Lourdes Castro, a «Caixa Verde» foi mostrada também no Salon *Comparaisons*, em Paris e Nice, em 1963.

---

<sup>25</sup> Lourdes Castro, entrevista presencial, 24 de Janeiro de 2005.

<sup>26</sup> Idem.

<sup>27</sup> 40º Salon de Montrouge, Montrouge (França), 1995, pgs. 36-37.

<sup>28</sup> *L'aujourd'hui demain*, Palais Saint Vaast, Arras, 1964.

<sup>29</sup> *A Indisciplina do Desenho*, Lisboa, Instituto de Arte Contemporânea, 1999, reprodução na pg. 29.

<sup>30</sup> *KWY – Paris 1958-1968*, Centro Cultural de Belém, Lisboa, Assírio & Alvim, 2001, reprodução na pg. 184.

## Das Sombras

Diz-se frequentemente que Lourdes Castro se «ocupa de sombras» e que a sombra se tornou no seu projecto artístico. É certo que, desde 1961, a autora trabalha a sombra e o contorno de diversas formas, no entanto a sombra é uma maneira de investigar e trabalhar o mínimo, o essencial, e sobretudo elementos que fazem parte do nosso quotidiano, que estão sempre presentes mas dos quais raramente nos apercebemos. Esse sim é o tema central da obra de Lourdes Castro. Esta pesquisa não começa no entanto com o trabalho sobre a sombra, concretiza-se primeiro nos objectos transformados, que começa a criar em 1961.

Numa entrevista ao *Jornal de Letras*, em 1982, explica a transição: «Eu fazia (...) umas caixas que tinham muitas coisas. Depois pintava tudo de alumínio. Pediram-me nessa altura umas coisas gráficas, umas estampas, e eu não estava a desenhar, não fazia desenhos, e lembrei-me de pôr esses objectos que andava a colar, que eram coisas para ‘deitar fora’... que eu recuperava... lembrei-me de os pôr na seda de serigrafia, e aí é que tive as sombras. Foi assim uma revelação tão grande que depois deixei de fazer esses objectos»<sup>31</sup>. As primeiras experiências deste tipo são de 1962: Lourdes Castro coloca diversos objectos sobre a seda pré-sensibilizada da serigrafia, que regista a marca do corpo opaco. No entanto, desde o ano anterior o fascínio pelo contorno começa a revelar-se nas «decalcomanias» em que a autora reproduz imagens pré-existentes, que encontra em revistas ou em livros, copiando-as com papel químico para as decalcar posteriormente na tela. É assim que começa o estudo da sombra, que dará origem a diversos objectos trabalhados com diferentes materiais e técnicas.

Entre 1963 e 1964 desenvolve as sombras projectadas sobre tela, primeiro registando apenas o contorno, como em «Sombra Projectada de Costa Pinheiro» (1963) (fig. 3.3) e «Sombra Projectada de Christo» (1964) depois a mancha opaca, como em «Sombra Projectada de Claudine Bury» ou «Sombra Projectada de René Bertholo», ambas de 1964. Ao escrever: «O contorno é o Menos que posso ter de alguma coisa, de alguém,

---

<sup>31</sup> Daniel Ribeiro, «Lourdes Castro: uma mulher que brilha nas sombras» (entrevista a Lourdes Castro), *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 2 de Março de 1982, pgs. 20-21. (fig. 3.40 a 3.41)

conservando as suas características»<sup>32</sup>, explica exactamente o que pretende: tudo, com o mínimo de meios. Este regresso à pintura sobre tela não é, no entanto, um retomar da representação pictórica, mas sim um registo, uma apresentação da sombra ou do contorno. A técnica utilizada por Lourdes Castro é bastante esclarecedora a este respeito: a sombra projectada é desenhada ao vivo, a lápis, num papel vulgar e passada para a tela com o auxílio de papel químico, em cima de uma mesa ou no chão. Só posteriormente faz o contorno a tinta, utilizando uma tinta «de pintar paredes»<sup>33</sup> a preto, terminando com uma aguada branca por cima de toda a superfície da tela e assim suavizando o contorno, que passava a ter uma cor acinzentada.

Não há representação nem interpretação, mas registo de uma situação real. É por isso que as sombras projectadas são sempre de amigos e familiares, geralmente durante uma acção, a comer, a conversar, a fumar, etc. «Chama-se a atenção para coisas que passam despercebidas, que são as sombras, as situações quotidianas (...) A sombra é uma ponte... para dar a ver aquilo que as pessoas fazem no quotidiano. As sombras são um ‘veículo de transporte’ para se reparar naquilo que se faz, no gesto, simplicidade, no pegar, no transportar, no passar a ferro, no beber chá...»<sup>34</sup>.

A partir de 1964 abandona definitivamente a pintura e dedica-se ao trabalho com plexiglas, nome da marca alemã de um material plástico que encontrou numa loja de vidros em Paris<sup>35</sup>. «Estava a pintar as sombras em cima da tela, tudo branco e lisinho. E depois pensei, mas por que é que estou a pintar em cima da tela se não pinto a tela?». <sup>36</sup> As suas intenções relativamente à utilização deste material são bem claras, num texto que escreve

---

<sup>32</sup> Na entrevista a Daniel Ribeiro, Lourdes Castro explica mais concretamente: «O Contorno é quase o mínimo que se pode ter de alguém ou de alguma coisa... com as propriedades dessa coisa...no fundo é quase uma análise. Eu estou a olhar para ti, e se quero o teu contorno é difícil, porque tu tens tantas coisas, o olhar, o nariz, a boca, o fato, o cachecol, isso tudo... E se eu quero ver o contorno tenho que tirar para ver a linha... que é muito simples», *idem*, *ibidem*. (fig. 3.40 a 3.41)

<sup>33</sup> Sobre a tinta utilizada, Lourdes Castro recorda apenas com toda a certeza que não era tinta comprada em lojas de artigos de arte, mas sim em lojas de tintas para construção e acrescenta que pensa que seria uma tinta vinílica, com a marca *Vinyllic*.

<sup>34</sup> Daniel Ribeiro, *op. cit.* pg. 21. (fig. 3.40 a 3.41)

<sup>35</sup> Plexiglas é uma marca registada de um material acrílico termoplástico transparente. «Plexiglas® is composed of polymethyl methacrylate. It was invented by William Chalmers in 1930 and called plexiglass because it looked like glass but could be heated and formed into many shapes. It was marketed in 1936 as Plexiglas®. Plexiglas® is used as a non-breakable substitute for glass. The clear, lightweight material can be scratched easily and is marred by solvents. It also accumulates a static charge that attracts particles».

CAMEO: Conservation and Art Materials Encyclopedia Online, disponível em:

<http://cameo.mfa.org/materials/record.asp?key=2170&subkey=7272&Search=Search&MaterialName=plexiglas>, último acesso a 7 de Janeiro de 2008.

<sup>36</sup> Lourdes Castro, entrevista presencial, 26 de Outubro de 2006.

em 1966: «Procurando um material sem textura e mais de acordo com o resultado que pretendia obter, fiz em 64 o meu primeiro ensaio em plexiglas. Por fim, um material imaterial como as sombras. (...) Devido à transparência e à translucidez do plexiglas, as sombras tornam-se mais ausentes e reprojectam-se na parede».<sup>37</sup>

O seu primeiro *plexiglas*, «Sombra projectada da minha mãe» (1964) (fig. 3.4), foi recortado com uma serra manual. «Mas era muito difícil e nunca mais acabava. Depois passei a utilizar uma máquina eléctrica». Geralmente, os objectos em plexiglas recortado realizados por Lourdes Castro têm entre 2,5 e 4 milímetros de espessura. Nos casos em que há pintura, utiliza uma tinta «gliceroftálica»<sup>38</sup>, porque adere bem ao suporte. É uma tinta com brilho, no entanto, nos plexiglas, a pintura é feita sempre por trás da superfície que fica em exposição, levando geralmente «cerca de três camadas para ficar bem opaco».<sup>39</sup> O contorno é desenhado a pincel fino e a superfície pintada com pincel largo ou rolo. Mas o objectivo da autora é o da máxima simplificação do processo. Mais tarde Manuel Zimbro escreverá a propósito desta passagem do objecto para a sombra: «extraída a volumosa opacidade, o significado ganhou presença, obra recortada pela ausência. Ganhou também maior economia, menos vestígio, ‘menos fazer’, mais plasticidade».<sup>40</sup>

O regresso ao objecto, que acontece na obra de Lourdes Castro com os trabalhos em plexiglas, está paradoxalmente relacionado com uma vontade de desmaterialização. O contorno e a superfície do plexiglas transparente são uma realidade material, mas a translucidez permite a sua «fusão» com o contexto em que se insere, com a realidade que o envolve. Assim, a matéria que a autora trabalha é apenas um dos elementos constituintes da obra final, uma vez que ela só se completa com a participação daquilo que a envolve e que naturalmente se vai alterando. A luz é o elemento principal da realização total da obra. Ao atravessar o material plástico, dependendo da sua intensidade ou do ponto de partida, projecta uma sombra na superfície que se encontra por trás, geralmente uma parede branca, criando situações sempre diferentes e irrepetíveis.

---

<sup>37</sup> Publicado em *Além da Sombra*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1992, pg. 53.

<sup>38</sup> A designação é da autora. A tinta gliceroftálica tem como base uma resina alquídica geralmente combinada com óleo de linho, açafrão ou soja. Ver CAMEO, disponível em <http://cameo.mfa.org/materials/record.asp?key=2170&subkey=363&Search=Search&MaterialName=alkyd>, último acesso em 31 de Janeiro de 2006

<sup>39</sup> Lourdes Castro, entrevista presencial, 26 de Outubro de 2006.

<sup>40</sup> Manuel Zimbro, «A Sombra da Flecha», in *Além da Sombra*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1992, pg. 19.

Assim, a exposição dos objectos em plexiglas necessita de uma atenção especial. «Normalmente estou sempre uma semana antes das exposições, pelo menos. Quando se projecta na parede a sombra que está recortada, aquela sombra é mesmo real, parece que é mesmo a pessoa que está ali. (...) É como ver a própria sombra de uma pessoa que não pode estar lá»<sup>41</sup>. Em algumas fotografias de catálogos de exposições<sup>42</sup> vê-se por vezes o reflexo das pessoas ou objectos que se encontram à frente da obra. No entanto, a autora afirma que não é sua intenção criar esse reflexo. A obra deve apenas «projectar para trás». E acrescenta: «Nessas fotografias [catálogo da exposição de Montrouge] não conseguiram isso. Há um reflexo muito forte. Aconteceu mas não é esse o objectivo, aliás destrói um bocadinho»<sup>43</sup>.

A sombra é tratada por Lourdes Castro de todas as maneiras possíveis, sendo uma das mais interessantes a pesquisa que leva a cabo, desde 1965 até à actualidade, sobre tudo o que com ela está relacionado. No seu «Álbum de Família», já com cerca de XXVII volumes em Janeiro de 2006, reúne textos, excertos, recortes, imagens, citações, retirados da pintura, da poesia, da literatura, da publicidade, enfim de tudo o que possa de alguma forma estar ligado, evocar ou teorizar sobre a sombra em todas as acepções possíveis. Chama-lhe «Álbum de Família» porque «Aí se encontram os meus bisavós, os meus primos, os que usam o mesmo nome que eu, os que usam o mesmo nome mas pertencem a outro ramo, os encontros do acaso. Alguns têm a mesma pele, mas nenhum tem o mesmo coração».<sup>44</sup>

A partir de 1968 começa a trabalhar nas «sombras deitadas» (fig. 3.6), ou seja, a bordar lençóis com o contorno da sombra de pessoas deitadas. É mais uma forma de se ocupar da sombra ou de a registar «... é a mesma coisa que cortar ou pintar... antes trabalhava em plexiglas, trabalhava com uma serra eléctrica... depois tinha que limar os contornos, tinha que fazer buracos, com uma coisa eléctrica, depois os lençóis, tinha que ser em pano... pessoas deitadas na cama... E então bordei, quer dizer eu sei bordar, como sei pegar no pegar no lápis (...) antes tinha necessidade de uma serra eléctrica, agora tinha necessidade

---

<sup>41</sup> Lourdes Castro, entrevista presencial, 26 de Outubro de 2006.

<sup>42</sup> Ver por exemplo o catálogo da exposição *40º Salon de Montrouge*, Montrouge (França), 1995, pg. 51, em que a fotografia de catálogo do plexiglas recortado e pintado com o título «Ombres Portées de Geneviève et Tony Morgan» (1966) capta o reflexo das coisas que estão à frente da obra (fig. 3.5)

<sup>43</sup> Lourdes Castro, entrevista presencial, 26 de Outubro de 2005.

<sup>44</sup> Lourdes Castro, *Além da Sombra*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1992, pg. 126.

de uma agulha».<sup>45</sup> A tarefa lenta e minuciosa do bordado a ponto pé de flor funciona como uma espécie de «meditação». A autora explica que demora três quartos de hora só para bordar a sua assinatura. A propósito da exposição destas peças, Lourdes Castro afirma: «Porque é que se deve dependurar tudo nas paredes. Os japoneses desenrolam os kakemonos, para os verem em ocasiões bem precisas. (...) Os meus lençóis são para lá dormir (...) Pondo um lençol na parede, as sombras dir-se-ia que voam. Também gosto. Depois de ter tirado as sombras da sombra, de lhes ter dado cor e transparência, uma vida independente, estendo-as».<sup>46</sup>

Durante o Verão de 1972, Lourdes Castro leva a cabo, na ilha da Madeira, o seu primeiro projecto dedicado ao mundo vegetal, intitulado «O grande Herbário das Sombras» (fig. 3.7). Contém cerca de 100 espécies botânicas devidamente classificadas, incluindo nome científico, nome vulgar e habitat. As sombras das espécies são «tomadas directamente ao sol, sobre papel heliográfico». Este projecto é paradigmático da atitude de Lourdes Castro em relação à arte e à vida. Nele está patente a «sábua espera» de que fala Manuel Zimbro no texto «A Sombra da Flecha», do Catálogo *Além da Sombra*: «Lentamente tudo é criado e amadurecido como um fruto, sempre à luz da sábia e congénita preguiça (fogo insubmisso num mundo consumista)». Neste «grande herbário de sombras», os finíssimos e delicados desenhos das folhas e flores não provêm de uma representação feita pela artista, mas do puro, simples e directo registo da sua sombra: a «sombra [como] tinta do sol».<sup>47</sup> Lourdes Castro consegue cada vez mais o máximo com o mínimo de meios possível.

Em Paris, no ano de 1966, começou a desenvolver as primeiras experiências no âmbito do «Teatro de Sombras», (fig. 3.6) mas foi em Berlim, com uma bolsa de estudos que recebeu para viver na cidade alemã entre 1972 e 1973, que começou a aprofundar e a desenvolver um espectáculo, que viria a apresentar na Akademie der Künste da mesma cidade. «Não é propriamente teatro, são apenas proposições quotidianas que sempre me fascinaram, mas que agora se podem mover como sombras no espaço». René Bertholo colaborou

---

<sup>45</sup> Daniel Ribeiro, «Lourdes Castro: uma mulher que brilha nas sombras» (entrevista a Lourdes Castro), *Jornal de Letras Artes e Ideias*, 2 de Março de 1982, pgs. 20-21. (fig. 3.40 a 3.41)

<sup>46</sup> Lourdes Castro citada por Maria Helena de Freitas, «O Duplo do Mundo», in *Além da Sombra*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1992, pg. 47.

<sup>47</sup> Citação de Apollinaire no «Álbum de Família» (vol. XVII) que Lourdes Castro escolheu para acompanhar o catálogo da sua exposição retrospectiva na Fundação Gulbenkian uma das páginas do «Grande Herbário de Sombras». Ver *Além da Sombra*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1992, pg. 55.



construindo «um aparelho para controlar o leque de cores e instalou-me as primeiras luzes»<sup>48</sup>. A partir de 1973, é com Manuel Zimbro que desenvolve e apresenta o «Teatro de Sombras», criando novos espectáculos como «As cinco Estações» (1975) e a «Linha do Horizonte» (1981), depois de beneficiarem novamente de uma bolsa de estudo em Berlim, entre 1979 e 1981.

No «Teatro» Lourdes Castro põe as sombras em movimento: «Primeiro fiz as sombras sobre papel, depois sobre tela, as telas pintava-as todas de branco para ter a melhor matéria possível. (...) Depois o plexiglas trouxe-me as transparências, as projecções, depois um dia lembrei-me de fazer sombras deitadas... foi isso que deu origem aos lençóis... Depois as sombras também mexem, e essa é a ideia do teatro (...) No teatro são as mesmas situações, porque são coisas sempre muito quotidianas, muito simples, que é o que sempre me interessou. Sempre fiz coisas de sombras muito simples, de atitudes muito simples...»<sup>49</sup>

Esta atravessamento do quotidiano na arte de Lourdes Castro (ou talvez fosse melhor falar de atravessamento da arte no quotidiano de Lourdes Castro) ou de confluência entre ambos, é o que melhor nos permite chegar ao fulcro das suas obras, que oferecem ao espectador fragmentos de vida como que ampliados, para que este possa despertar para fenómenos aos quais geralmente não se presta atenção. A obra de Lourdes Castro funciona como uma espécie de microscópio, mostrando aquilo que «à vista desarmada» escapa<sup>50</sup>. A propósito do espectáculo «Linha do Horizonte» contava numa entrevista: «Nesta última vez (...) tentou-se pôr em evidência um fusível e chamar a atenção para o facto de que durante aquela hora (...) aquilo tudo que se está a ver passa por um fio extremamente hiperfino, muito frágil...».<sup>51</sup>

---

<sup>48</sup> Lourdes Castro, «Teatro de Sombras», in *Além da Sombra*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1992, pg. 57.

<sup>49</sup> Daniel Ribeiro, «Lourdes Castro: uma mulher que brilha nas sombras» (entrevista a Lourdes Castro), *Jornal de Letras Artes e Ideias*, 2 de Março de 1982, pgs. 20-21. (fig. 3.40 a 3.41)

<sup>50</sup> Num texto posterior Manuel Zimbro escreverá: «de diluição em diluição, após ter ficado a sós com a Sombra, para a desenhar, dilui-a mais até dela só ter o Contorno, pintado ou bordado. Tal como um homeopata, diluindo-o ainda mais, através do recorte no plexiglas, obtém a Transparência que, ainda mais diluída, lhe dá o Movimento, físico-quimicamente aparente na dinâmica forma de Teatro... (...) Aí onde já nada é palpável, onde tudo é nada, aí também, tudo dependerá do espectador.» *Sombras à Volta de Um Centro*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2003, pgs. 62-63.

<sup>51</sup> Daniel Ribeiro, «Lourdes Castro: uma mulher que brilha nas sombras» (entrevista a Lourdes Castro), *Jornal de Letras Artes e Ideias*, 2 de Março de 1982, pgs. 20-21. (fig. 3.40 a 3.41).

### ***Montanha de Flores, 1988-92...***

Nos desenhos como as «Sombras à Volta de Um Centro», que inicia em 1980, encontramos mais uma vez essa consciência de que cada gesto do quotidiano pode ser vivido intensamente, eventualmente transformado por uma acção decorrente dessa consciência, e finalmente concretizado, materializado.

Estes desenhos são mais uma vez registos de momentos vividos, em que o papel branco<sup>52</sup> colocado por baixo da jarra (centro) é o espaço em que a autora inscreve o tempo, o momento em que a luz artificial, zenital, produz uma determinada sombra, da jarra e das suas flores. No texto que escreve em 1984 diz quase tudo em poucas linhas: «Pouso a jarra com flores/ a base da jarra é centro/ a luz vem de cima/ as sombras das flores projectam-se à volta/ envolvidas pelo espaço do papel».

Uma das suas obras mais emblemáticas e magnetizantes, que acaba por nascer deste processo de registo das «Sombras à volta de um Centro», é a «Montanha de Flores» (fig.3.31 a 3.34), uma obra viva e uma obra em que o processo da vida está presente. Poderíamos vê-la como obra manifesto ou como epílogo de um longo capítulo no conjunto do trabalho de Lourdes Castro. Não porque com ela se feche um ciclo, mas precisamente porque nela a autora nos mostra o ciclo da vida: passado, presente e futuro confundem-se no monte de pétalas que se encontra na base da jarra; o que foi, o que é e o que há-de ser. O presente está nesse ramo de gerânios frescos de um colorido intenso, quase fluorescente. Os seus pés mergulham na água transparente do recipiente de vidro, mas acabarão naturalmente por integrar a montanha do passado e do futuro porque, como parece dizer-nos, a impermanência é a única coisa verdadeiramente permanente. Tal como acontece em toda a sua obra, desde as «Caixas» à «Montanha», Lourdes Castro chama a atenção para o presente, para o quotidiano que está sempre a acabar e sempre a recomeçar, como que a afirmar que é preciso vivê-lo, não deixar fugir, não olhar para trás.

A relação com o trabalho anterior, nomeadamente com «Sombras à volta de um centro», é muito clara, como se comprova nas palavras de Manuel Zimbro: «Quando a Lourdes diz: “Pouso a jarra com flores”, por aí já passou muito desenhar com as flores que lá pôs; como

---

<sup>52</sup> O papel utilizado é, de acordo com a autora, papel «Arche satiné». Para o desenho são utilizadas diferentes técnicas: tinta-da-china preta, colorida, lápis de cor e cera.

as pôs; com a jarra que escolheu... / Um desenhar sem traços, sem papel, sem vestígios gráficos, é certo, mas.../ mais uma vez como é que os meios ou os fins poderiam conter a necessária substância/ que permite avaliar a gigantesca subtileza de todo o processo de fazer?»<sup>53</sup>. Na realidade a «Montanha de Flores» é a concretização desse «desenhar sem traços nem papel» e é mais do que o «vestígio» ou «resultado»: é o acontecer. Tal como Manuel Zimbro defendia no texto que acompanhava os desenhos de Lourdes Castro, no catálogo da exposição «Sombras à Volta de um Centro», o que realmente interessa é a acção, o fazer, e não o vestígio, neste caso o desenho: «Geralmente, o que se faz parece apenas poder manifestar-se num plano exterior ou entendido como tal,/ onde quase sempre, os resultados usurpam o significado do fazer e o da subtil energia que faz o fazer./ O que conta é de facto o resíduo, vestígio, resultado ou produção,/ e não o que se passou connosco ou nos atravessou enquanto fazíamos»<sup>54</sup>.

Do ponto de vista material, a «Montanha de Flores» consiste apenas num recipiente de vidro, uma proveta graduada com cerca de 10 cm, num monte de pétalas que se vão amontoando na base desde 1988, data em que foi materializada pela primeira vez em casa de Lourdes Castro, e uma placa metálica em que estão gravadas as palavras «Montanha de Flores»<sup>55</sup>. «A obra é montada com todas as pétalas secas que se acumularam desde 1988, excepto com aquelas que se reduziram a pó». Num texto em que descreve a obra, a autora explica a sua origem: «Comecei [a «Montanha de Flores»] na casa nova. Não era muito normal haver gerânios com aquela cor fluorescente. Trouxe-os da Quinta do Monte e depois levei-os para a casa nova. Foram as primeiras flores que abriram e por isso pu-las numa jarrinha. E ia sempre pondo mais porque os gerânios estão sempre a dar flor. Foi assim que começou»<sup>56</sup>.

---

<sup>53</sup> Manuel Zimbro in *Sombras à volta de um centro*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2003, pg. 46. A propósito dos desenhos de «Sombras à volta de um centro» Manuel Zimbro escreve também um trecho a partir do qual podemos identificar a relação entre os desenhos da série e a «Montanha de Flores»: «Depois... nas suas mãos, quando esse desenhar se torna coisa, a primeira coisa que nasce é a composição. / A primeira coisa que vemos é como está composto, / como o interior está ordenado,/ como a assimetria é enaltecida,/ como o desequilíbrio é amparado,/ como as relações são tecidas,/ como a desorganização não é asfixiada..., ou seja, como naturalmente a ordem se respira. / Nada está fixo ou sujeito à fixação, e porque estamos a considerar o compor de «flores / numa jarra», / composta com a mesma disposição de quem comporia uma nova constelação de / estrelas, / porque não dizer simplesmente: / como tudo fica de pé!», idem, pg. 54.

<sup>54</sup> Manuel Zimbro, *Sombras à volta de um centro*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2003, pg. 64.

<sup>55</sup> Esta placa metálica não foi pensada originalmente para a obra, veio de uma exposição de caligrafia japonesa organizada por Manuel Zimbro na galeria Porta 33 no Funchal. Montanha de Flores era tradução de uma das caligrafias japonesas expostas e no final da exposição Lourdes Castro guardou a placa que passou a integrar então a obra. Informação cedida por Lourdes Castro, entrevista presencial, 26 de Outubro de 2005.

<sup>56</sup> Lourdes Castro, entrevista presencial, 24 de Janeiro de 2005.

Aquilo que vemos sem qualquer encenação, o tubo de ensaio com água, com um pequeno ramo de gerânios de um cor-de-rosa muito vivo<sup>57</sup>, as pétalas mortas ou semi-vivas da base, transforma-se, quando em exposição, numa imagem encantatória que leva até ao espectador, através do jogo da luz e da sombra, o que já lá estava mas que agora se mostra de forma particularmente atractiva, magnetizante. Em todas as casas em que há jarras de flores, as pétalas vão caindo à volta, mas em nenhuma esse simples facto do quotidiano se tornou mágico como nesta. No conjunto da obra de Lourdes Castro, a «Montanha de Flores» é quase uma inevitabilidade, assim como a sua encenação, concebida por Manuel Zimbardo, sob a luz zenital que a atravessa e lhe projecta a sombra, colocando-nos perante essa imagem misteriosa, etérea, levitante, aparentemente suspensa. A sua aparente suspensão é a aparente suspensão do momento, desse presente que nunca se detém, que lentamente avança, contrariando o ingénuo desejo humano de estabilidade e perenidade. Se as luzes se acendem ou se pelo contrário se apagam totalmente tudo se transforma.

A instalação da «Montanha de Flores» foi concebida por Manuel Zimbardo para a exposição de 1992 na Gulbenkian, aliás como aconteceu com toda a exposição, que assume um olhar atento e interpretativo sobre a obra da autora, reforçando, intensificando e mesmo produzindo significados, ao ponto de não ser possível distinguir as obras de Lourdes Castro da «leitura» que delas fez Manuel Zimbardo. À obra inicial de Lourdes Castro, Zimbardo acrescentou, na instalação da «Montanha», uma encenação que a relaciona com toda o trabalho anterior da autora. Colocou-a sobre uma mesa com tampo de vidro, desenhada por si próprio, «fazendo atravessar toda a “montanha” - o ramo, a jarra e as pétalas – por uma “luz que vem de cima” e espelha numa superfície de vidro o reflexo de tudo, / projectando-se a sombra no chão, deixa-nos ver, sobre a sua superfície escura, /o reflexo da base por baixo»<sup>58</sup>.

Não aprofundando questões de autoria ou co-autoria, interessa contudo sublinhar que para Lourdes Castro a obra ganhou com a instalação uma nova dimensão, dimensão essa que, de acordo com a autora, não se deve perder em futuras exposições<sup>59</sup>. O aspecto material da obra parece ser o menos significativo para Lourdes Castro. A pequena jarra ou proveta, a

---

<sup>57</sup> Lourdes Castro escreve «Au commencement c’était un petit bouquet de fleurs, de geraniens roses mais d’un rose si vif on dirait fluorescent». Ver texto em anexo.

<sup>58</sup> Manuel Zimbardo, in *Lourdes Castro. Sombras à volta de um centro*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2003, pg. 114.

<sup>59</sup> Lourdes Castro, entrevista telefónica, 31 de Janeiro de 2006.

mesma desde 1988, adquirida numa Feira da Ladra, pode ser facilmente substituída no caso de se partir.

Lourdes Castro descreve o ciclo da obra e a sua manutenção de forma muito simples: «Não há um número determinado de flores. Não podem ser muitas, mas também não pode ser apenas uma» e a quantidade de líquido é apenas o «suficiente para que os pés fiquem dentro de água» «Quando a tinha em casa deitava uns pingos de lixívia para que a água ficasse mais límpida e de vez em quando deitava água fresca».

### **Envelhecimento. Conservação-Restauro e Intenção da Artista**

Equacionar a conservação da obra de Lourdes Castro é perceber imediatamente que não há fórmulas aplicáveis, de forma generalizada, à obra de um artista. As caixas que cria no início da década de 60, devido à sua natureza, técnicas, processo criativo e significação implicam uma conservação, no sentido lato, muito diferente daquela que a autora pensa para a «Montanha de Flores».

#### ***Caixa Azul e Caixa Verde, 1963***

A questão que se coloca para a conservação destas obras de Lourdes Castro pode encontrar algumas semelhanças com o problema enunciado por Jaap Guldmond em *Modern Art: Who Cares?* a propósito da obra do escultor britânico Tony Cragg (n.1949), «One Space Four Places» (1982). Guldmond explica que antes de tomar qualquer decisão é preciso saber se a obra de Cragg, constituída por uma mesa e quatro cadeira construídas a partir de objectos encontrados, pretende ser uma obra acerca da transitoriedade, e nesse caso a intenção de Cragg será a de que os objectos venham a deteriorar-se tanto quanto possível, ou se a «essência» da obra reside nas suas qualidades formais. Neste caso, diz Guldmond, «from a curatorial point of view this means that nothing needs to be done or should be done, to prevent the process of decay. No segundo caso, «one would have to try to mask the decay as much as possible, which would mean replacing various component parts. Then the question arises about how to replace the objects. What is possible, what is

permissible?». <sup>60</sup> As «Caixas» de Lourdes Castro não pretendem abordar directamente a questão da transitoriedade, a artista assume o seu carácter eminentemente estético ao afirmar «A intenção da obra é a de relacionar esteticamente as formas e a cor. No fundo isto não passa de uma pintura. Era como se estivesse a pintar, a pintar com volumes, com coisas mesmo». <sup>61</sup>

Em «Caixa Azul e «Caixa Verde» há objectos encontrados, recuperados, quase todos já com uma utilização diferente daquela que agora a autora propõe ao agenciá-los nestas caixas. Lourdes Castro refere que muitos desses objectos já se encontravam em ligeiro estado de degradação quando realizou as «caixas». É o caso da pequena caixa metálica cujas duas metades se encontram no canto superior esquerdo e no canto superior direito da «Caixa Azul», onde se vêem claramente sinais de ferrugem (fig. 3.19 a 3.21). Lourdes Castro afirma, «o objecto deve seguir o seu ciclo natural. Alguns objectos quando foram colocados já estavam no seu processo de envelhecimento. São poucos os novos» <sup>62</sup>. Mas adverte: «deve-se evitar que envelheça demasiado depressa, protegendo, estabilizando, por exemplo se houver ferrugem pode fazer-se um tratamento para que não alastre» <sup>63</sup>.

Numa pequena caixa redonda que se encontra do lado esquerdo e a meio da «Caixa Verde» há diversos botões e tampas de borracha de cor verde. Com o tempo alguns soltaram-se, aliás podemos ver o resto da cola já enegrecida de onde se desprende um desses pequenos elementos. A propósito de eventuais substituições, Lourdes Castro afirma: «Faz sentido substituir um botão, quando cai e altera a aparência estética da obra, mas já faltam alguns e isso não é muito importante. Mas talvez fosse melhor, com alguma sensibilidade encontrar um botão parecido e no caso de haver dúvidas consultar fotografias mais antigas» <sup>64</sup>. Mas isso não é importante é apenas um pequeno detalhe. Se caíssem e se perdessem metade dos botões, aí sim teriam que ser substituídos, com paciência, bom senso e muito amor. Não

---

<sup>60</sup> Jaap Guldmond, «Artificial Respiration», in *Modern Art: Who Cares?: An interdisciplinary research project and an international symposium on the conservation of contemporary art*, Beeldrecht Amstelveen, The Foundation for the Conservation of Modern Art and the Netherlands Institute for Cultural Heritage, 1999, pg. 80.

<sup>61</sup> Lourdes Castro, entrevista presencial, 24 de Janeiro de 2005.

<sup>62</sup> Lourdes Castro, entrevista presencial, 24 de Janeiro de 2005.

<sup>63</sup> Idem.

<sup>64</sup> Não existem no entanto fotografias de qualidade da altura em que as obras foram realizadas e expostas pela primeira vez. De acordo com Lourdes Castro, as primeiras fotografias das caixas, individualmente, foram tiradas por Jan Voss em 1996.

seria aceitável colocar botões novos, acabados de comprar. Mas havendo dúvidas, era melhor deixar ficar»<sup>65</sup>.

Porém, colocada perante possíveis cenários de intervenção, a autora optou pela solução do restauro dos objectos originais. «É possível restaurar ou substituir, de preferência restaurar porque é difícil encontrar objectos iguais. A substituição apresenta-se no entanto como uma possibilidade, nomeadamente para «objectos mais pequenos. Para aqueles que têm uma importância fundamental para o desenho acho difícil. Teriam de ser iguais e por isso nem ponho essa hipótese, por serem muito difíceis de encontrar... nem que se andasse em todas as feiras da ladra do mundo».<sup>66</sup>

Inquirida sobre a possibilidade de exposição destas obras na horizontal,<sup>67</sup> deitadas, para prevenir que os objectos mais pesados descolem, Lourdes Castro respondeu que a composição da «Caixa Azul» e da «Caixa Verde», como aliás das outras da mesma série, foi concebida para ser vista pelo espectador na posição vertical, com a caixa pendurada numa parede. No entanto admite que em casos extremos se possa pensar na posição horizontal.

De acordo com a autora, a manutenção da obra deve ser feita apenas com um pincel seco para retirar o pó. A possibilidade de se colocar um vidro à frente não se aplica devido ao facto de alguns objectos ultrapassarem o limite da caixa, no entanto lembra «há quem ponha uma caixa de plexiglas por cima e acho que é melhor para conservar, embora goste mais de ver sem nada, acho que será melhor optar pelo plexiglas para proteger». Sobre o transporte dos objectos afirma que deve ser efectuado, acondicionando e amparando os objectos colados para que não se soltem.

---

<sup>65</sup> Idem.

<sup>66</sup> Idem.

<sup>67</sup> Ver a propósito o artigo de Ingeborg Smit sobre o restauro da obra *Marocco* (1972) do artista holandês Krijn Giezen (n.1939), em que se coloca a questão da exposição da caixa na horizontal: «The Transitory Nature of Memory», in *Modern Art: Who Cares?: An interdisciplinary research project and an international symposium on the conservation of contemporary art*, Beeldrecht Amstelveen, The Foundation for the Conservation of Modern Art and the Netherlands Institute for Cultural Heritage, 1999, pg. 98.

### ***Montanha de Flores, 1988-92...***

Do ponto de vista da conservação, a «Montanha de Flores» deve ser considerada como uma instalação, cujo ciclo de vida depende da sua exposição. Apesar de ser propriedade da autora, a obra encontra-se actualmente em depósito nas reservas do Museu de Serralves, desde a exposição «Sombras à volta de centro», em 2003.

Depois que criou a «Montanha de Flores», Lourdes Castro manteve-a sempre activa em sua casa. No entanto, em exposição pública a obra deve obedecer a critérios rigorosos. A instalação necessita de cuidados especiais para que a obra resulte em termos perceptivos com toda a sua intensidade. Para que tal aconteça, existem diversos pormenores de ordem não material que necessitam de uma documentação precisa, que na sua maioria não escaparam ao cuidado e atenção de Lourdes Castro e Manuel Zimbro. Para o efeito organizaram alguma documentação, explicando a instalação e manutenção da «Montanha». Esta documentação inclui um texto em francês, escrito por Lourdes Castro, em que descreve a obra, fotografias da primeira exposição na Fundação Gulbenkian, na retrospectiva «Além da Sombra» de 1992, alguns apontamentos numa folha à parte com as seguintes indicações: dimensões da sala (11 x 6 m), da mesa com «tampo de vidro espesso» (sobre a qual deve assentar a jarra e as pétalas) (1,50 x 1,50 x 50 cm); «as flores de gerânio rosa fluorescente numa jarra com água (alt. 25 cm)», «as pétalas caídas desde 1988», «a luz, uma só, zenital»<sup>68</sup> (figs. 3.35 a 3.39)-

Existe ainda o projecto da instalação para a exposição do Museu de Serralves em 2003. Com o título «Encenação da “MONTANHA DE FLORES” para a exposição “SOMBRAS À VOLTA DE UM CENTRO” de Lourdes Castro», este documento apresenta os desenhos de uma nova mesa, que o Museu mandou fazer<sup>69</sup>, com 1,5 x 1,5m de superfície e 60 cm de altura. Nele se encontra a indicação «fundo pintado de branco» e ainda uma legenda em que figuram os materiais: «madeira crua», «vidro de 0,4 ou 0,8 mm», «2 luzes de halogéneo muito convergente (para a Montanha e para a Tabela<sup>70</sup>)». Na mesma página encontra-se ainda um desenho em perspectiva da instalação. Lourdes Castro afirma que a mesa em que a «Montanha» é exposta pertence à obra mas não enquanto objecto material.

---

<sup>68</sup> Ver documentação em anexo (fig. 3.38 a 3.39)

<sup>69</sup> Informação cedida por Lourdes Castro em entrevista, 24 de Janeiro de 2005.

<sup>70</sup> A designação «Tabela» diz respeito à placa metálica com o título «Montanha de Flores» gravado. Informação cedida por Lourdes Castro, entrevista presencial, 26 de Outubro de 2005.



A partir do momento em que a autora só concebe a exposição da obra conforme foi realizada por Manuel Zimbro, em 1992, por considerar que com ela a obra atinge o seu estado «óptimo» ou «perfeito»<sup>71</sup>, a mesa deve ser executada de acordo com a documentação preparada por Manuel Zimbro aquando da exposição «Sombras à volta de um centro»<sup>72</sup>. Aliás, Lourdes Castro afirma muito claramente que o aspecto mais importante da materialidade da obra é, curiosamente, o mais efémero: o conjunto de pétalas que desde 1988 se soltaram dos muitos pés de gerânio<sup>73</sup> que foi colocando no recipiente de vidro. Este, apesar de ser o mesmo desde a criação da obra, pode, de acordo com a autora, ser substituído por outro recipiente de vidro transparente, sensivelmente com a mesma altura.

Nas duas exposições em que a obra figurou a autora enviou, com vários meses de antecedência, alguns pés de gerânio para que fossem plantados nos jardins das respectivas instituições a fim de se proceder facilmente à manutenção do ciclo de vida da obra. A tarefa da mudança das flores foi entregue a pessoas dos referidos museus a quem a autora deu algumas instruções, embora não demasiado rígidas: «Não há um número determinado de flores. Não podem ser muitas, mas também não pode ser apenas uma (o que é importante é que a pessoa que o faz goste de o fazer), a quantidade de água suficiente para que os pés fiquem dentro de água» e acrescenta ainda: «Quando a tinha em minha casa, deitava uns pingos de lixívia para a água ficar mais límpida e de vez em quando deitava água fresca, mas quando as pessoas não têm essa experiência, têm de perguntar a alguém que saiba ou ganhar essa experiência»<sup>74</sup>.

É evidente que a manutenção da obra implica algumas operações que, embora pareçam simples à primeira vista, facilmente podem pôr em causa o conceito e a estética pensados pela autora, além de que exige algumas práticas poucos habituais no mundo da conservação, como a que implica o reconhecimento do momento em que parte da obra perde a sua razão de ser, morre, e é substituída. Referimo-nos ao momento em que o pé de gerânio deixa de ter a aparência de frescura inicial e as pétalas começam a cair. «Quando

---

<sup>71</sup> Palavras da autora, entrevista telefónica, 31 de Janeiro de 2006.

<sup>72</sup> A mesa utilizada na instalação da obra na exposição «Além da sombra» na Fundação Gulbenkian tem dimensões menores do que a utilizada em «Sombras à volta de um centro» (Serralves), dado que nesta última a quantidade de pétalas é maior. Informação cedida pela autora em entrevista, 26 de Outubro de 2006.

<sup>73</sup> Por essa razão Lourdes Castro escreve no texto sobre a obra «on ne peut pas l'improviser la «montagne de fleurs» (fig. 3.37) e em entrevista sublinha «são anos de pétalas. Não se pode de um momento para o outro fazer aquilo. São tantos anos de pétalas a cair», entrevista presencial, 26 de Outubro de 2006.

<sup>74</sup> Lourdes Castro, entrevista presencial, 24 de Janeiro de 2004.

as flores murchavam punham-se flores frescas e depois as pétalas caíam e deixavam-se acumular (...) às vezes [os caules] ainda têm algumas pétalas, mas tiram-se à mão para ficarem lá todas».

Num texto sobre a conservação de algumas obras do escultor britânico Anish Kapoor (n. 1954), Jackie Heuman e Laura Davies<sup>75</sup> dão o exemplo de como o conservador é por vezes confrontado com a necessidade de agir de forma diferente do habitual e tomar medidas que à partida saem da alçada da prática habitual da conservação. Neste caso, obras de Kapoor como *A Wing at the Heart of Things* (1990) da colecção da Tate, necessita, segundo o artista, de ser repigmentada de cada vez que é instalada, transportada ou manuseada de alguma forma. Perante a falta de disponibilidade do artista para o fazer todas as vezes necessárias, um dos conservadores da Tate foi autorizado a restaurar a aparência da obra sempre que fosse preciso. Para o efeito, o conservador-restaurador documentou a técnica utilizada pelo artista. Segundo Heuman e Davies, é preciso partir da aceitação de que a obra do artista é baseada «on a continuous interventive treatment rather than on the more accepted preventive approach».<sup>76</sup> É esta a semelhança com a obra de Lourdes Castro que, ao contrário do que geralmente acontece com a conservação de obras de arte, implica um tratamento contínuo.

Casos deste tipo estão geralmente relacionados com aspectos conceptuais dominantes e por vezes com a existência de elementos efémeros na obra. A sua conservação implica um elevado grau de exigência, dado que são obras muito susceptíveis a alterações não intencionadas pelo artista que as criou. A documentação desempenha, portanto, um papel decisivo na tentativa de evitar que tal aconteça. Foi com consciência desta situação que a autora da «Montanha de Flores» organizou o pequeno «dossier» referido acima. Contudo, existem aspectos decisivos que se mantêm algo indefinidos, como por exemplo, a iluminação da «Montanha» em exposição. Na documentação produzida por Lourdes Castro e Manuel Zimbro encontram-se referências à iluminação, mas nenhum deles diz em concreto a que distância a «luz de halogéneo muito convergente» deve estar e qual o número de «lux» que deve ter. A placa de metal onde se encontra gravado o título, e que actualmente faz parte da obra, deve acompanhar a exposição da mesma, sendo aliás, de

---

<sup>75</sup> Laura Davies e Jackie Heuman, *Meaning Matters: Collaborating with Contemporary Artists*, in *Modern Art, New Museums – Contributions to the Bilbao Congress* (15-17 Setembro, 2004), Londres, IIC, 2004, pgs. 30-33.

<sup>76</sup> Idem, pg. 31.

acordo com o projecto de instalação de Manuel Zimbro, iluminada igualmente por uma luz de halogéneo convergente. Por outro lado, inquirida sobre a posição da placa de metal em relação ao conjunto da obra, Lourdes Castro responde «É conforme a sala. Mas fica na parede». Há ainda a questão da mesa, que cresceu em superfície de uma exposição para outra, devido ao aumento do número de pétalas na base. Em que proporção? Estas são questões para as quais não se encontraram respostas objectivas e que naturalmente implicarão uma interpretação por parte da curadoria e da conservação.

No entanto, para uma instalação correcta da obra, a documentação existente é da maior relevância. Lourdes Castro sublinha que a documentação fotográfica é fundamental: «É muito importante olhar para as fotografias para ver como deve ficar» e refere ainda «Tenho um vídeo em que se vê eu a fazer a «Montanha de Flores» no Porto. Foi uma amiga de Paris que fez»<sup>77</sup>.

As obras de Lourdes Castro estudadas neste capítulo exigem estratégias de conservação bastante diversas entre si, o que nem sempre acontece com outros artistas contemporâneos. Frequentemente, parte-se do princípio de que um autor tem uma posição relativamente à materialidade da sua obra que se mantém ao longo dos tempos, procurando-se extrapolar a partir de algumas afirmações ou tomadas de decisão documentadas. É o caso, estudado por Kimberly Davenport, do escultor Sol LeWitt (n. 1928), cujos «wall drawings» têm constituído uma das referências mais citadas no âmbito da conservação de arte contemporânea.

Os «wall drawings» de LeWitt consistem num conjunto de desenhos que, de acordo com o artista, podem ser executados por assistentes seus em qualquer parte do mundo, seguindo um conjunto de instruções semelhante a uma partitura musical. Estas obras têm um tempo de vida curto, geralmente a duração de uma exposição temporária, sendo posteriormente apagadas. Perante a postura do artista, que relega para segundo plano a materialidade e a execução, curadores e conservadores partiram do princípio de que esta regra se aplicaria a todas as obras do artista. Davenport explica: «Thoughts of practicality led to an overgeneralization of LeWitt's conceptual stance and generated the conjecture that any of

---

<sup>77</sup> Lourdes Castro, entrevista presencial, 26 de Outubro de 2006.

his works may be reproduced and still be authentic».<sup>78</sup> Inquirido sobre a possibilidade de se reconstruir a obra *Standing Open Structure* (1964) para uma exposição itinerante, evitando assim os custos de transporte e ausência do original no museu, LeWitt não concordou tendo respondido simplesmente, «Would you repaint a Mondrian?». A assumpção, da parte do museu, de que a atitude conceptual de Lewitt, expressa em numerosos textos escritos pelo artista, se aplicaria indiscriminadamente a toda a sua obra estava errada. Davenport conclui: «LeWitt's body of work includes numerous genres of art, including certificate pieces, plans, prints, sculpture multiples, and unique pieces, of which this is one. That some of LeWitt's work is reproducible led to the equation of conceptual art with reproducibility, which is not always the case»<sup>79</sup>.

Mas apesar das disparidades, é importante sublinhar que ao longo do tempo a obra de Lourdes Castro se funda em constantes, que devem ser tomadas em consideração na definição de estratégias de conservação: por exemplo uma atenção sempre dirigida aos pequenos detalhes do quotidiano, um interesse na redução ao mínimo da intervenção do artista, que se revela na preferência pela apropriação de objectos e situações, que envolvem selecção e re-contextualização ou a recusa da representação em prol da a-presentação. E sobretudo, em todos os seus trabalhos se encontra presente um cuidado muito evidente com a luz. Desde a utilização do alumínio, nos primeiros objectos, que essa consciência está presente. A luz e a sombra constituíram e constituem, ao fim ao cabo, a base das artes visuais. E são, no limite, não apenas o fulcro da investigação de Lourdes Castro, mas também a matéria-prima da sua obra. A propósito do conteúdo das suas «Caixas» disse-nos: «Foram essas coisas que eu trouxe à luz, como trouxe à luz a sombra»<sup>80</sup>.

---

<sup>78</sup> Kimberly Davenport, «Impossible Liberties. Contemporary Artists on the Life of Their Work over Time», in *Art Journal*, vol.54, nº2 (Summer), 1995, pg. 40.

<sup>79</sup> Idem, pg. 43.

<sup>80</sup> Lourdes Castro, entrevista presencial, 24 de Janeiro de 2005.



**CAPÍTULO 4**  
**NORONHA DA COSTA**



Dele [Noronha da Costa] se pode dizer o que Fernando Pessoa dizia de si mesmo (“eu era um poeta animado pela filosofia, e não um filósofo com faculdades poéticas”): “Ele era um pintor animado pela filosofia...” o que significa que a filosofia (...) foi determinante para a formação do seu pensamento estético e para a reflexão constante sobre a sua própria obra (e, por consequência, sobre o estatuto da imagem)»<sup>1</sup>

## NORONHA DA COSTA: Objectualizar a Imagem

### Enquadramento Histórico

Luis Noronha da Costa nasceu em Lisboa em 1942. Com formação académica em Arquitectura, optou no entanto por outras artes, tendo projectado muito pouco e construído apenas uma casa de férias para a família<sup>2</sup>. Desde a sua primeira exposição, na Sociedade Nacional de Belas Artes, em 1966, inicia um percurso em torno do questionamento da percepção do real e da imagem. Foi desde logo aclamado unanimemente pela crítica de arte, acolhido pelas galerias - contando-se nos anos de 1967 e 1968 cinco exposições individuais e oito colectivas - e premiado no âmbito das acções mecenáticas que o marcelismo emergente em 1968 suscitara. Recebeu, em 1967, o segundo prémio «GM 67»; uma menção honrosa na primeira edição do Prémio Soquil, em 1968; e o primeiro prémio do mesmo certame no ano seguinte, tendo participado na representação da Bienal de S. Paulo em Setembro de 1969<sup>3</sup>.

Na exposição colectiva da Sociedade Nacional de Belas Artes, apresenta obras que José-Augusto França viria mais tarde a referir como sendo resultado de uma «técnica original de transparência»<sup>4</sup>: um conjunto de folhas de revistas da época que, depois de mergulhadas em óleo de linho, apresentam propriedades de transparência e revelam as imagens do verso e do anverso da folha no mesmo plano, tornando por vezes confusa e difícil a percepção

---

<sup>1</sup> José Gil, *Noronha da Costa Revisitado*, (Miguel Wandschneider, Nuno Faria, dir.), Lisboa, Centro Cultural de Belém, Edições Asa, 2003, pg. 35

<sup>2</sup> «Fiz apenas uma casa no Algarve. Não se pode fazer arquitectura em Portugal, as pessoas não gostam daquilo que eu faço. A casa que eu fiz tinha a ver de certo modo com a pintura, tinha a ver com uma certa sensibilidade». Noronha da Costa, Entrevista a Helena Vaz da Silva, «Com Noronha da Costa: ‘Retomar os valores nacionais pode ser progressista’», *Expresso (Revista)*, 12 de Maio de 1979, pg. 29.

<sup>3</sup> Ver Rita Macedo, «Renovação na Continuidade», in *Artes Plásticas em Portugal no Período Marcelista 1968-1974*, dissertação de mestrado apresentada na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas de Universidade Nova de Lisboa, 1998. Exemplar policopiado, pgs 31-97.

<sup>4</sup> José-Augusto França, *Noronha da Costa*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1983, pg. 9.



das figuras (figs. 4.1 a 4.3). Também alguns anos mais tarde, Eduardo Lourenço viria a escrever sobre a intenção de Noronha da Costa nestas «colagens»: «o que lhe interessará será sobretudo a ocasião para atravessar concretamente o espelho cego que toda a pintura figurativa constitui. A colagem é transfigurada em transparência reversível: o espelho cego é atravessado pelo movimento que o nega, a luz que no verso e anverso da sua face abolida destrói do ‘interior’ ou antes, da sua total ubiquidade, toda a função representativa»<sup>5</sup>. É preciso conhecer a produção artística de Noronha da Costa, entre 1967 e 1969, para se compreender que de facto é exactamente isto que, de forma consciente ou inconsciente, o artista pretende. Questionar o espaço material da representação, atravessá-lo pela luz destruindo-o fisicamente, anulando-o a partir da imagem que ele transporta.

Este questionamento passará para a tridimensionalidade na fase seguinte da obra de Noronha da Costa, em que aborda novamente o problema da imagem, agora de um novo ângulo, como que afinando parte da sua investigação. Assim, na exposição que realiza na Galeria Quadrante, em 1967, mostra um conjunto de objectos, entre os quais «Magritte após Godard» (fig. 4.4), «O Azul Eterno do Mediterrâneo» (fig. 4.9), «D’Aquém e d’Além Mar», «Made in Portugal», «Marinha ou Natureza Morta», «Das Imagens e Coisas» (todos de 1967), que materialmente têm em comum o facto de apresentarem estruturas de aglomerado de madeira que servem de suporte a um plano constituído por um filme de plástico semi-transparente. Esta espécie de caixas abertas funcionam como ecrãs, sendo colocados atrás e à frente deles pequenos objectos como latas de tinta, garrafas, bolas de ping-pong, entre outros.

Na senda da sua investigação sobre a imagem, o objectivo aqui é, segundo Noronha da Costa, o de criar um efeito em que o aspecto escultórico dos objectos colocados além do ecrã translúcido se transforme em efeito pictórico «e que entre em conflito com o espaço real tridimensional»,<sup>6</sup> que geralmente é pontuado em algumas obras por um ou mais objectos que se encontram aquém do ecrã emoldurado. Constituem exemplos dessa situação obras como «Magritte após Godard», (fig. 4.4) em que o autor coloca uma bola de ping-pong à frente, ou «O Azul Eterno do Mediterrâneo» (fig. 4.9), em que há uma duplicação dos elementos que se encontram além e aquém do ecrã de forma a que o

---

<sup>5</sup> Eduardo Lourenço, «Reflexo num Espelho Ausente», in Colóquio Artes, nº8, Julho de 1972, pg. 50.

<sup>6</sup> Noronha da Costa, entrevista presencial, 15 de Fevereiro de 2005.

espectador os possa ver, de um lado enquanto objectos no espaço, do outro enquanto imagens difusas.

A década de 60 é, como vimos anteriormente (ver parte I), o período áureo da arte do objecto, a época de experiências em torno de uma tridimensionalidade que já não é a da escultura tradicional. Esta situação verificou-se tanto no início da década, nas experiências neo-dadaístas nos Estados Unidos, no Nouveau Réalisme, em França, na «Pop Art» especialmente nos Estados Unidos, como no final dos anos 60, com a arte minimal e a *arte povera*. Os objectos realizados por Noronha da Costa em 1967, um ano depois de ter inaugurado no *Jewish Museum* de Nova Iorque a exposição *Primary Structures*, que apresentava as obras daqueles que ficaram conhecidos como os escultores «minimalistas», foram imediatamente relacionados com esta tendência. No entanto, como chamou a atenção José-Augusto França, «à proposta das ‘estruturas primárias’ (primary structures), recentemente feita pela arte americana, responde-se aqui com o que eu posso chamar ‘estruturas secundárias’ ou ‘estruturas de ordem (n)»<sup>7</sup>. De facto, os objectos de Noronha da Costa, apesar de lembrarem aparentemente as obras dos minimalistas, tinham outro objectivo, o de questionar a percepção e a imagem, cumprindo assim uma função que não estava no horizonte dos artistas que expunham na *Primary Structures* em 1966.

Do decurso da intensa actividade expositiva dos primeiros anos, foi ainda em 1967 que Noronha da Costa realizou outra exposição individual de colagens, com o título *Paisagens*, desta vez na Galeria 111, em Lisboa, onde mostrou novamente imagens em papel embebidas em óleo de linho, mas agora subordinadas ao tema da paisagem, nas quais se verificava maior predomínio da pintura, menor presença da colagem e o surgimento de uma nova técnica: a utilização de pequenos decalques de imagens sobre a superfície pintada.

No mesmo ano, mais concretamente em Dezembro de 1967, realiza uma exposição na Galeria Buchholz, também em Lisboa, onde apresenta novamente objectos e, em Outubro de 1968, efectua na mesma galeria nova exposição de objectos. Em ambas as mostras surge um elemento novo fundamental na pesquisa do artista: o vidro espelhado. As exposições foram amplamente documentadas, em fotografias onde se pode visualizar a disposição

---

<sup>7</sup> José-Augusto França, texto publicado no Catálogo da Exposição individual de Noronha da Costa na Galeria Buchholz em 1968. Republicado em *Cem Exposições*, INCM, 1982, pg 76.

geral dos objectos no espaço da galeria, aliás o seu agenciamento terá sido determinante para que a leitura das obras fosse eficaz<sup>8</sup>. Foi sobretudo esta pesquisa sobre a imagem, iniciada com as experiências em torno da transparência das folhas embebidas em óleo de linho, passando em seguida para os ecrãs desfocados para se fixar nos vidros espelhados, no aprofundamento de uma investigação sobre os binómios espaço/imagem e real/virtual, que entusiasmou a crítica de arte, trazendo a Noronha da Costa o seu período de glória.

Para compreender a pesquisa do artista atente-se nas palavras que escreveu no catálogo da sua exposição individual da Buchholz, em 1967: «O objecto pode ser simplesmente **percebido** ou ser **dado** como imagem. No primeiro caso, o espaço pode ser explorado. No segundo caso, temos um espaço contínuo em si mesmo, espaço da imagem, ilocalizável em relação ao espaço da percepção: surge assim o ‘não-espaço’»<sup>9</sup>. O que Noronha da Costa pretendia era mais uma vez equacionar os problemas da percepção e da imagem, ou como disse Fernando Pernes, um dos críticos mais actuates no final da década de 60 e dos mais empenhados na sua obra, «[Noronha da Costa] pretendia estabelecer as relações de dissonância entre o real (o concreto físico) e as imagens (o mundo imaginário)»<sup>10</sup>, e o vidro espelhado adequava-se, na continuidade dos materiais utilizados anteriormente, à investigação em causa.

Em Janeiro de 1967 José-Augusto França escrevia num dos seus «Folhetins Artísticos»<sup>11</sup>, no Diário de Lisboa, um texto intitulado «Objectos e Imagens» dedicado à obra de Noronha da Costa onde explicava: «Dentro de caixas mete então Noronha da Costa espelhos, agenciando sistemas reflexivos e obtendo, por exemplo: a) modificações de experiência espacial; b) transformações na definição de vazio; c) mutações contínuas de uma forma pela relação de um preto-branco em que ela aparentemente se divide; d) alterações de um plano simultaneamente reflexivo e transparente; e) mudanças de

---

<sup>8</sup> As imagens desta exposição, assim como algumas da exposição anterior de objectos, na Galeria Quadrante no início de 1967, foram publicadas recentemente no catálogo da exposição *Noronha da Costa Revisitado*, (coord. Miguel Wandschneider e Nuno Faria), Lisboa, Centro Cultural de Belém, Edições Asa, 2003, pgs. 72-91.

<sup>9</sup> Catálogo da exposição individual na Galeria Buchholz, 1967, republicado em *Noronha da Costa Revisitado* (Miguel Wandschneider e Nuno Faria, dir.), Lisboa, Centro Cultural de Belém, Edições Asa, 2003, pg. 86. (fig 4.18)

<sup>10</sup> Fernando Pernes, «Noronha da Costa. As duas vanguardas», in *Vida Mundial*, 18 de Fevereiro de 1972, pg. 46.

<sup>11</sup> Rubrica publicada por José-Augusto França no suplemento literário do *Diário de Lisboa*, entre Janeiro de 1968 e Dezembro de 1987 (tendo sido publicada entre 1975 e 1976 no *Jornal Novo*), onde o historiador e crítico de arte reflecte sobre a actividade artística e cultural em Portugal.

conjuntos ou séries estruturalmente alternáveis, etc., etc.».<sup>12</sup> Rui Mário Gonçalves, que Noronha da Costa refere como o crítico que melhor compreendeu as suas pesquisas destes anos,<sup>13</sup> em Março do mesmo ano escrevia «As relações entre objecto e espaço são por ele investigadas profundamente, procurando simultaneamente novas maneiras de definir o espaço. Os resultados desta pesquisa são por assim dizer, a provocação de curto-circuitos entre a função realizante e a função irrealizante. As operações sintetizantes da actividade do mundo imaginário cruzam-se com o acto de percepção no espaço real».<sup>14</sup>

Nos objectos deste período, o autor utiliza não apenas espelhos foscos e vidros espelhados mas também superfícies menos reflectoras, como por exemplo placas de metal, que apresentam um tipo de reflexão da imagem mais difusa, em que os contornos da peça são esbatidos de modo a que esta perca grande parte das suas qualidades de tridimensionalidade em prol do seu aspecto pictural, tal como acontecia nos objectos com ecrãs plásticos que expôs, na Galeria Quadrante, em 1967. Aliás, se a ideia de ecrã está subjacente aos objectos com estrutura em aglomerado de madeira e filme plástico, do início de 1967, ela está presente da mesma forma nos vidros espelhados e nas superfícies metálicas das obras que Noronha mostra na exposição da Buchholz no final desse ano, assim como nas peças que apresentará na mesma galeria, em Outubro do ano seguinte.

Estes últimos são objectos de pequenas dimensões com duas placas que se unem fazendo um ângulo recto. São peças essenciais para a compreensão da passagem do trabalho com o objecto tridimensional para o da pintura, no âmbito da obra de Noronha da Costa. É com elas que experimenta uma nova técnica, a pintura com *spray*, que lhe permite continuar a investigação sobre a relação da imagem com o seu suporte. O aspecto difuso da tinta projectada confere ao objecto uma aparência etérea, que torna difícil ao espectador a identificação rápida entre superfície e plano da imagem, na medida em que aparenta uma certa desmaterialização daquela, que evidentemente não é real.

Na pintura que inicia em 1969 com a série «Magritte após Polanski» (fig. 4.12), a tela assume o lugar do ecrã, porém com implicações diversas. Não faltaram críticas a mostrar apreensão perante esta viragem na obra do autor, considerado na sua fase objectual como

---

<sup>12</sup> José-Augusto França, «Objectos e Imagens», in *Diário de Lisboa*, 25 de Janeiro de 1968, pg. 4.

<sup>13</sup> Noronha da Costa, entrevista presencial, 15 de Fevereiro de 2005.

<sup>14</sup> Rui Mário Gonçalves, «Prémios de Pintura G.M. 1967: António Sena e Noronha da Costa», in *Jornal de Letras e Artes*, Março de 1968, pg. 27.

um do artistas de vanguarda que agora, no regresso à pintura, estaria a fazer cedências ao mercado de arte<sup>15</sup>. Todavia, toda a investigação que Noronha da Costa desenvolve desde 1965, com as colagens, até 1969, concretiza-se de forma muito clara e coerente na série «Magritte após Polanski» e noutras que realiza a partir desses anos, uma vez que não regressará ao objecto no âmbito da sua actividade artística.

Num artigo que escreve no jornal *A Capital* em Março de 1969, Rui Mário Gonçalves explica como esta «viragem» na obra de Noronha da Costa se anunciava já na última exposição de objectos na Galeria Buchholz: «É de reparar como ele tinha chegado (...) à apresentação de um simples vidro fosco que, anulando os relevos dos objectos a que se antepunha, como que os absorvia, integrando-os no seu próprio plano. O sentido da profundidade perdia-se»<sup>16</sup>.

O ecrã da pintura encontra-se bem delimitado na série «Magritte após Polanski», em que na maioria dos quadros que compõem este conjunto, cerca de dois terços da superfície de cada um, apresenta uma imagem difusa, desfocada, e aproximadamente um terço apresenta aquilo a que poderemos chamar uma imagem nítida, dir-se-ia mesmo naturalista.

Antes de se fixar definitivamente na pintura, Noronha da Costa desenvolveu ainda um projecto que, não tendo sido concretizado, é de grande relevância para a compreensão da sua pesquisa. Datado do início de 1969, o evento contava com a colaboração do crítico de arte Ernesto de Sousa e do realizador de cinema António Pedro Vasconcelos (como operador de câmara). Noronha da Costa organizou a realização de um conjunto de filmagens para o dia 3 de Abril desse ano, na Praia do Guincho. Num texto escrito em 1983, o autor explica que a sua ideia era levar para a praia um objecto com um grande vidro fosco. Este seria colocado frente ao mar, filmado com uma super-8 «apanhando-se o vidro como écran (tal como nas minhas pinturas) à esquerda, e o mar (nítido) à direita». Em seguida «surge um personagem, que é obviamente desfocado pelo écran e que se aproxima. O personagem tira uma pistola do bolso e dá um tiro, em direcção ao espectador

---

<sup>15</sup> Ver por exemplo o texto do crítico Rocha de Sousa «Após Noronha da Costa», in *Diário de Lisboa*, 18 de Junho de 1970, pg. 3.

<sup>16</sup> Rui Mário Gonçalves, «Noronha da Costa», in *A Capital* (suplemento *Literatura & Artes*), 19 de Março de 1969, pg. 9.

(...) o écran estilhaça-se e aparece o personagem nítido como o mar também nítido»<sup>17</sup>. Numa segunda fase, o filme feito na praia seria projectado num ecrã de vidro que durante a projecção seria também estilhaçado por uma bala disparada pela personagem do filme, que se encontraria entre os convidados, na sala de projecção. A partir daqui a imagem ampliava-se e o filme, que até então era mudo, passava a ter som, ouvindo-se o ruído do mar.

Contudo, devido a razões climáticas, ou mais concretamente porque o vento que se fez sentir destruiu o objecto escolhido para o efeito, o projecto acabou por não ser concretizado<sup>18</sup>. Não obstante, os seus contornos são fundamentais para uma melhor compreensão da obra de Noronha da Costa, sobretudo no que diz respeito à intencionalidade da sua pesquisa artística. Toda a questão do real versus virtual, da imagem, do ecrã como plano de concentração da luz e ao mesmo tempo como «irrealização» do real, como o havia definido Rui Mário Gonçalves, estava presente, mas com um novo dado: o filme, que no caso de Noronha da Costa terá toda a importância. Fascinado pelo cinema, o pintor escreveu diversos textos críticos sobre filmes, foi convidado a expor a sua pintura na Cinemateca francesa pelo célebre Henri Langlois, que então a dirigia, e viria a realizar ele próprio alguns filmes, sem distribuição no mercado mas com aceitação entusiástica da parte de alguns críticos, como foi o caso de João Bénard da Costa<sup>19</sup>.

Como escreveu José Gil «o ecrã presta-se particularmente bem ao aprofundamento das preocupações estético-filosóficas do pintor»<sup>20</sup>. E Noronha da Costa di-lo à sua maneira num texto distribuído na exposição da série «Magritte após Godard»: «O ‘Herói’ destes quadros é o ecrã, quanto a mim sempre existente entre nós e o real. Ele é portanto o único momento do quadro, é presente absoluto, acabando por definir como inexistente ou ilusório o fundo ‘realista’. O horizonte, o mar, a neve estão bem determinados espacialmente, mas

---

<sup>17</sup> Luís Noronha da Costa, «Esclarecimento acerca de um dos meus projectos» de 1968/1968, in *Noronha da Costa* (Catálogo), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1983, pg.44.

<sup>18</sup> Ver *Noronha da Costa Revisitado* (Miguel Wandschneider e Nuno Faria, dir.), Lisboa, Centro Cultural de Belém, Edições Asa, 2003, pg. 131.

<sup>19</sup> Ver a propósito das incursões de Noronha da Costa no cinema o texto de João Bénard da Costa «Noronha da Costa: o cinema e a pintura como caminhos para o sublime» em *Noronha da Costa Revisitado*, pgs. 326-324.

<sup>20</sup> José Gil, *Noronha da Costa Revisitado*, (Miguel Wandschneider, Nuno Faria, dir.), Lisboa, Centro Cultural de Belém, Edições Asa, 2003, pg. 35.

só o ecrã existe».<sup>21</sup> A fenomenologia de Merleau Ponty, o pensamento de Heidegger, o Sartre de *L'imaginaire* estavam já presentes neste período em que Noronha da Costa anuncia o ecrã como uma espécie de tecido de percepções, emoções e memórias que nos cegam parcialmente, impedindo-nos de ver o real.

Leitor compulsivo de filosofia, Noronha da Costa trouxe o pensamento às suas obras que, no entanto, não podem ser «nunca redutíveis a ‘ilustrações de obras filosóficas’»<sup>22</sup>. A relação de Noronha com o pensamento ocidental foi muito claramente definida por José Gil do seguinte modo: «Dele [Noronha da Costa] se pode dizer o que Fernando Pessoa dizia de si mesmo (“eu era um poeta animado pela filosofia, e não um filósofo com faculdades poéticas»): “Ele era um pintor animado pela filosofia...” o que significa que a filosofia (...) foi determinante para a formação do seu pensamento estético e para a reflexão constante sobre a sua própria obra (e, por consequência, sobre o estatuto da imagem)»<sup>23</sup>.

## **Processo Criativo, Materiais e Técnicas. Contexto e Significação**

### **Objectos**

Reforçando o que ficou dito na introdução, os resultados deste trabalho, tal como acontece com qualquer investigação que envolva trabalho de campo antropológico, dependem em larga escala da colaboração das pessoas envolvidas e do interesse que estas têm ou desenvolvem pelo tema em questão. Importa aqui sublinhar que o pintor Noronha da Costa não se manifestou receptivo às questões colocadas. Aceitou a entrevista, tendo-se recusando a falar de alguns aspectos, não manifestando interesse em desenvolver assuntos relativos à escolha dos materiais ou ao restauro de objectos para a sua recente exposição retrospectiva, respondendo geralmente como frases curtas e demonstrando alguma impaciência. Acreditamos contudo que os resultados são válidos e de grande interesse

---

<sup>21</sup> Noronha da Costa, «Em Homenagem a Fernando Pernes e José-Augusto França Sem Título, para ser claro», texto distribuído na sua exposição individual «Magritte Após Polanski», Lisboa, Galeria Quadrante, 1969, republicado em *Noronha da Costa Revisitado*, (Miguel Wandschneider, Nuno Faria, dir.), Lisboa, Centro Cultural de Belém, Edições Asa, 2003, pg. 113.

<sup>22</sup> José Gil, *op cit.*, pg. 43.

<sup>23</sup> Idem, pg. 39.

quando confrontados e complementados com os das entrevistas ao comissário da recente retrospectiva, *Noronha da Costa Revisitado*, no CCB, Miguel Wandschneider e ao conservador-restaurador encarregue do restauro das obras para esta exposição.

Para a entrevista presencial foram escolhidos três objectos realizados por Noronha da Costa em 1967, «Magritte Após Godard» (fig. 4.4), «O Azul Eterno do Mediterrâneo» (fig. 4.9), e «Sem Título» (fig. 4.5), todos expostos na referida exposição retrospectiva no Centro Cultural de Belém, em 2003.

### ***Magritte Após Godard, 1967***

Foi uma das primeiras peças criadas por Noronha da Costa, tendo figurado na sua primeira exposição de objectos, na Galeria Quadrante, em 1967, e, tal como alguns outros também apresentados na mesma mostra, tem uma estrutura em aglomerado de madeira, neste caso pintada de azul, à qual é aplicado um ecrã translúcido de plástico e uma base do mesmo material, pintada com a mesma cor (fig.4.4) . O objecto foi sempre exposto no chão - «era a relação justa que tinha com o olhar» - afirma o autor. Por trás do ecrã encontra-se uma cabeça de gesso, com uma mancha de tinta vermelha que escorreu, pendurada com fio de nylon, ao centro; e do lado direito uma garrafa em cima de uma lata de tinta, ambas pintadas de branco. Aquém do ecrã, na base de madeira que se prolonga na mesma direcção, encontra-se uma bola de ping-pong (no canto inferior esquerdo), visualmente junto da garrafa sobre a lata de tinta, que estão além do ecrã.

O material com que criava os ecrãs translúcidos era «um plástico translúcido que hoje já não se fabrica». Noronha da Costa acrescenta: «Não me lembro do nome, nem sabia o nome disso (...) comprava-o na Rua Saraiva de Carvalho (...) havia lá uma loja que vendia plásticos». Procurando explicar as características que lhe interessavam neste material, afirma: «É um plástico recortável, maleável, depois também esticável numa grade»<sup>24</sup>.

Acrescenta em seguida a razão da sua escolha: «É um ecrã, onde o que ficava por trás tinha qualquer coisa a ver com uma espécie de mundo. Perdia-se o sentido da tridimensionalidade do objecto e o que havia era um lado pictural. E esse lado pictural

---

<sup>24</sup> Noronha da Costa, entrevista presencial, 15 de Fevereiro de 2005.



tinha que ver também com os objectos [colocados aquém e além]». Noronha da Costa frisa esta questão, lembrando que o aspecto escultórico (da garrafa, da lata e da máscara) «se transformam em imagem» por acção deste ecrã e «entram em conflito com o espaço real tridimensional». Lembra ainda: «O Rui Mário Gonçalves na altura dizia que eu criava uma espécie de curto-circuito entre a função realizante e a função irrealizante e portanto dessa tensão nasceu o objecto e todo o meu trabalho posterior».<sup>25</sup>

A cabeça que vemos pendurada por trás do «ecrã» «é uma máscara de gesso (...) tirada de propósito, como é evidente, de um quadro célebre de Magritte, uma cabeça clássica, suja com uma pinga de sangue a correr pela face. (...) Comprei-a na altura, na Casa Varela ou assim. Depois pintei e o resultado foi esse».

Noronha da Costa afirma que considera Jean Luc Godard um dos grandes génios do cinema e que toda a renovação do cinema passa por ele «quando transforma todos os mitos do cinema americano, passando-os à realidade, [fazendo] um curto-circuito entre o mundo mítico do cinema clássico americano e o quotidiano». Magritte, pelo contrário «pertencia ao mundo imaginário (...) eu ao pegar nesse objecto e ao pôr-lhe sangue, neste caso, tinta vermelha, a cair pela cara abaixo, estava realmente a fazer Magritte após Godard, a passar digamos do mundo imaginário para o mundo do real»<sup>26</sup>.

Na tentativa de compreender as técnicas que estão na origem destas obras, apurou-se que a materialização dos objectos não ficava inteiramente a cargo de Noronha da Costa. A estrutura de madeira, comum a todas estas peças, era construída por um carpinteiro. O autor afirma «um carpinteiro vulgaríssimo, já o esqueci. Nem me lembro da cara dele». Relativamente ao acabamento dos objectos desta primeira série a que pertence «Magritte após Godard», importa referir uma crítica anónima publicada na revista *Colóquio* em 1968, a propósito de um objecto da série seguinte, em que o autor escreve: «o imperfeito acabamento das suas primeiras peças foi superado por um imprescindível trabalho de equipa e os presentes objectos, tal como os das sua última exposição individual [o autor refere-se à exposição da galeria Buchholz em Lisboa, em Outubro de 1968], podem agora impor-se como a tradução clara de um pensamento especulativo»<sup>27</sup>. Daqui poderemos

---

<sup>25</sup> Idem.

<sup>26</sup> Idem.

<sup>27</sup> «Prémio GM67 na SNBA», in *Colóquio* n.º50, Outubro de 1968.

concluir que Noronha da Costa terá apurado a técnica de construção dos objectos, razão provável pela qual se mantiveram em maior número até aos dias de hoje (ver quadro 1).

No que diz respeito à aplicação da tinta, o procedimento era diferente, «era eu que escolhia a cor e pintava». O autor explica que procurava «uma tinta baça, que desse a cor que eu queria». De acordo com informações cedidas pelo conservador-restaurador que trabalhou na retrospectiva *Noronha da Costa Revisitado*, a tinta utilizada pelo autor é sempre têmpera vinílica, tanto para a estrutura como para os objectos, recorrendo à marca *Sabu*, aliás muito popular na época.

### ***O Azul Eterno do Mediterrâneo, 1967***

Noronha da Costa descreve o funcionamento deste objecto em poucas palavras: «É um plástico que desfoca o que está atrás. Novamente uma máscara, pintada de preto, pendurada, e depois duas garrafas, uma à frente e outra atrás. A luz da vela ao projectar-se sobre o volume da cabeça cria uma espécie de recorte nesse ecrã que torna a cabeça em silhueta. É mais uma vez o valor pictural e de imagem que cria essa cabeça pintada de preto»<sup>28</sup> (fig. 4.9).

De acordo com o autor, o filme plástico que cobre a estrutura de aglomerado de madeira é do mesmo tipo daquele que foi utilizado originalmente em «Magritte após Godard».<sup>29</sup> A estrutura de «Azul Eterno do Mediterrâneo» é, tal como na obra anterior, em aglomerado de madeira. Nesta, o filme plástico translúcido é fixado através de um processo simples que envolve a aplicação de um remate de madeira, vulgarmente designado por bite, na parte interior da caixa. Cria-se assim um grande ecrã que assenta a meio de uma base, também em aglomerado de madeira, ficando este em contacto com o pavimento. Sobre esta base são colocadas duas mesas, construídas no mesmo material, uma de um lado e outra do outro lado do ecrã. «As mesas eram vulgaríssimas», diz o autor, e tal como nas outras obras desta série, foram feitas por um carpinteiro e pintadas pelo artista. Em cima de ambas as mesas, sensivelmente a meio, duas garrafas de vinho sobre duas latas de tinta, utilizadas nesta obra, tal como em «Magritte após Godard», para elevar um pouco as

---

<sup>28</sup> Idem.

<sup>29</sup> O filme plástico que se encontra actualmente em «Magritte após Godard» não é o original, como se explicará adiante.

garrafas. No gargalo de cada garrafa está inserida uma vela que deverá estar acesa quando em exposição. Para a pintura das diversas partes a escolha da tinta obedeceu aos critérios explicados acima. No entanto Noronha da Costa reforça: «Queria uma superfície neutra, baça e com a cor que eu escolhia». A máscara, presa com fio de nylon à estrutura de aglomerado de madeira, foi igualmente pintada de preto pelo artista com têmpera vinílica.

A fase final consistia na aplicação do filme de plástico translúcido. Relativamente ao modo como dava as instruções ao carpinteiro, a resposta de Noronha da Costa é ambígua. À questão «fazia desenhos preparatórios?» respondeu «sim, dava as indicações com as medidas e ele fazia». No entanto, em conversa com o comissário da exposição, Miguel Wandschneider, ficou claro que não se encontraram nos arquivos de Noronha da Costa desenhos preparatórios para este ou para outros objectos.<sup>30</sup>

Nenhuma das obras tridimensionais realizadas por Noronha da Costa nestes anos (1967-1969) recebeu inscrição com assinatura ou data. Aliás, o autor reagiu imediatamente à questão com o comentário: «Antigamente a assinatura fazia parte do quadro. Não há um Corot não assinado. Mas na arte moderna isso perdeu o sentido».<sup>31</sup>

### ***Sem Título, 1967***

Após os objectos em que o filme de plástico translúcido concretiza o ecrã, o autor criou uma série de peças em que o vidro espelhado é o material de eleição, nele convergindo a intenção do artista e o olhar do espectador. Esta constitui, como ficou dito acima, um afinar da pesquisa de Noronha da Costa. Do ecrã «difusor» Noronha da Costa passa ao ecrã reflector, que imediatamente passará também a difusor/reflector, investigação com que terminará a sua viagem ao mundo do objecto para se dedicar em seguida à pintura.

Neste objecto, de 1967, (fig. 4.5 a 4.7) encontram-se encaixados, sobre uma base ou plinto em aglomerado de madeira, dois vidros espelhados encostados um ao outro e duas esferas, uma branca e uma preta, de cada lado destes. «O espelho encaixa numa ranhura, sem cola, sem nada e fixa-se naturalmente», explica o autor. Os objectivos de Noronha da Costa são muito claros e apresentados de forma muito sintética. O espectador vê, na maior parte dos

---

<sup>30</sup> Informação cedida por Miguel Wandschneider em entrevista presencial, 8 de Fevereiro de 2005.

<sup>31</sup> Noronha da Costa, entrevista presencial, 15 de Fevereiro de 2005.

ângulos, duas esferas brancas ou duas esferas pretas, e só a três quartos é que percebe que realmente o objecto contém esferas de duas cores. O real é quase sempre inacessível, parece dizer-nos aqui tal como nos dirá, de outra forma e recorrendo a outra linguagem, na sua pintura a partir de 1969.

As esferas são inteiras e feitas também em vidro. Noronha da Costa não recorda a sua origem, referindo a possibilidade de as ter encomendado na Vidreira do Rato ou na Vidreira da Marinha Grande». Relativamente à origem dos vidros espelhados diz apenas: «mandei cortar numa loja de espelhos e vidros (...) é um vidro completamente normal»<sup>32</sup>.

De acordo com o autor, o plinto sobre o qual se encontra o conjunto cumpre apenas uma função, a de colocar o objecto «numa zona agradável de percepção», por isso o plinto é feito para ter características neutras, sendo considerado sobretudo um elemento auxiliar da obra, embora faça parte dela.

Nos diversos objectos em que recorre a materiais reflectores, como os vidros espelhados ou as chapas metálicas, o autor utiliza estes plintos ou bases em aglomerado de madeira, sempre pintados com têmpera vinílica. «Mandei-os fazer a um carpinteiro ou a um marceneiro». Sobre a pintura destas bases responde: «Na verdade já não me lembro. Interessava-me o resultado final, pura e simplesmente».

### **Envelhecimento. Conservação - Restauro e Intenção do Artista**

Este interesse pelo resultado final, pela funcionalidade do objecto ou pelo cumprir de um determinado objectivo, que neste caso, e como ficou dito acima, é o de investigar a percepção e relação entre real e virtual, leva ao relegar para segundo plano o pormenor e consequentemente alguns aspectos materiais, valorizados por outras perspectivas possíveis da obra. A retrospectiva da obra de Noronha da Costa, realizada em 2003, revelou dificuldades ao nível da apresentação da materialidade das obras cuja solução nem sempre pôde estar de acordo com a doutrina e a ética da conservação e restauro, tendo-se tornado um caso de estudo, que interessa analisar para uma melhor compreensão dos diversos factores em causa.

---

<sup>32</sup> Idem.

Dos objectos estudados, apenas «Magritte após Godard» sofreu uma intervenção de reconstituição. «Azul Eterno do Mediterrâneo» não foi intervencionado e «Sem Título» recebeu um plinto novo<sup>33</sup> apesar de se terem colocado algumas dúvidas sobre o seu aspecto físico e a relação deste com o funcionamento do objecto, nomeadamente porque o vidro espelhado está a perder, em algumas zonas, as características que permitem a reflexão.

«Magritte Após Godard», tal como aconteceu com vários objectos desta série, encontrava-se parcialmente destruído. Com elementos vulneráveis como o filme de plástico translúcido ou a frágil estrutura de aglomerado de madeira, o objecto acabou por ser parcialmente reconstruído para a exposição. Optou-se pela construção de estrutura e base novas, já não em aglomerado de madeira mas desta vez em MDF (Medium Density Fibreboard), opção do conservador-restaurador para estabelecer a diferença em relação ao material utilizado originalmente pelo artista. As medidas foram apuradas a partir da peça original. Desta foram aproveitadas a cabeça de gesso, a garrafa e a lata de tinta. Segundo Noronha da Costa, o problema principal residiu na dificuldade de encontrar o filme translúcido que funcionava como ecrã, «que já não se fabrica». O autor explicou apenas que o objecto não estava em condições de ser exposto uma vez que o ecrã apresentava manchas de gordura, o que «criava desequilíbrios», mas sublinhou que as discrepâncias na estrutura de madeira ou na tinta não têm, para si, grande importância. O cerne da obra é o ecrã, que define materialmente como «essa superfície que parecia espelhada do lado de trás e que era de facto opaca do lado de lá», acrescentando «se se pusesse uma mão com gordura à frente é evidente que isso deixava marcas que perturbavam a visão total do objecto»<sup>34</sup>.

No seu depoimento<sup>35</sup> o conservador-restaurador explicou que considera que esta é uma nova obra, que recebeu alguns elementos da anterior (cabeça, lata de tinta e garrafa), e descreveu o objecto original como tendo a estrutura partida em diversos lugares e o ecrã furado e rasgado. Sublinhou no entanto que esta reconstituição do objecto só foi possível porque o artista forneceu as indicações necessárias ao processo de reconstituição. Trabalharam ambos nos desenhos para a nova estrutura e na escolha do filme plástico que

---

<sup>33</sup> Informações cedidas pelo conservador-restaurador em entrevista presencial.

<sup>34</sup> Noronha da Costa, entrevista presencial, 15 de Fevereiro de 2005.

<sup>35</sup> Depoimento do conservador-restaurador, Rodrigo Bettencour da Câmara, recolhido presencialmente em 21 de Abril de 2004.

constituiria o novo ecrã, uma vez que o grau certo de transparência ou translucidez é fundamental para que os objectos que estão por trás sejam vistos de forma difusa, sendo visível, no entanto, alguma profundidade. Como não foi possível encontrar um material igual, foram utilizados dois vernizes em spray, um mate e um brilhante, para «foscificar» o filme plástico de forma a ter as características desejadas pelo artista<sup>36</sup>, próximas, aliás, de outros objectos que mantinham os seus ecrãs intactos, como era o caso de «O Azul Eterno do Mediterrâneo», que apesar do aspecto ligeiramente amarelado do ecrã original mantém, segundo Noronha da Costa, as propriedades necessárias ao bom funcionamento da obra.

Embora «O Azul Eterno do Mediterrâneo» apresente discrepâncias em relação ao seu aspecto original, ficou decidido que não seria objecto de intervenção. A estrutura de madeira encontra-se levemente danificada, sobretudo a base que encosta ao chão; a tinta preta que cobre a máscara está estalada de um dos lados, apresentando destacamento da tinta, em parte devido ao calor da vela, mas também, segundo o conservador-restaurador, devido ao facto de ter subjacente uma camada de tinta fluorescente que fazia com que a camada de tinta preta estivesse a perder a adesão ao suporte<sup>37</sup> (fig. 4.10 e 4.11). Questionado sobre o assunto, Noronha da Costa respondeu «Não faço a menor ideia. Devo dizer que não dei a menor atenção a isso. Acho que o resultado se mantém bem»<sup>38</sup>.

«Sem Título» (fig. 4.5 a 4.7), como muitos dos objectos assentes em bases verticais, recebeu um plinto novo. O conservador-restaurador explicou o seu envolvimento no processo, contando que fez os desenhos para os plintos novos juntamente com Noronha da Costa «durante horas a fio» e que, em conjunto, estudaram as cores com que seriam pintados, uma vez que originalmente eram todos diferentes, variando entre o branco, tons de cinzento e roxo<sup>39</sup>. O vidro espelhado manteve-se, apesar das alterações verificadas em relação à sua condição original. A sua superfície apresenta-se envelhecida, tendo desaparecido a película metálica em algumas zonas. Noronha da Costa afirma que neste caso não o incomoda, declarando: «Eu não sou muito por esse perfeccionismo. Acho que

---

<sup>36</sup> De acordo com o depoimento do conservador-restaurador, a operação foi efectuada pelo mesmo na presença do artista, que decidiu sobre o nível de translucidez desejado.

<sup>37</sup> De acordo com o conservador-restaurador, a informação sobre a tinta fluorescente subjacente foi-lhe dada pelo próprio artista, que explicou ter feito algumas experiências com esse tipo de tinta na altura.

<sup>38</sup> Idem.

<sup>39</sup> Ver primeira página do catálogo da exposição *Noronha da Costa Revisitado*, op. cit., onde a diferença de cores nos plintos de alguns objectos é visível.

as coisas têm que aguentar o tempo. Não tem importância. Aliás, é tão clara a situação que esse problema não se põe». No entanto, acrescentou, «em caso de dúvida basta substituir os espelhos».

Por seu lado, Miguel Wandschneider afirmou que sempre que possível os espelhos dos diversos objectos a expor foram substituídos, mas a falta de tempo e de orçamento para o restauro tornaram impossível o cumprimento total da tarefa. O comissário da exposição defendeu que era fundamental reconstruir tudo o que fosse possível, sem preocupações com o material original, acrescentando: «Por fetichismo o [restaurador] queria retocar a pintura de alguns objectos e de alguns plintos. Por mim tinha-se decapado a pintura e voltado a pintar tudo de novo. O próprio artista tinha essa posição»<sup>40</sup>. As decisões sobre o restauro dos objectos foram tomadas em conjunto pelos comissários, pelo artista e pelo conservador-restaurador, surgindo por vezes algumas divergências entre a perspectiva do conservador e a dos comissários e artista. Wandschneider explica que muitos dos objectos do autor estavam praticamente destruídos, «eram frágeis, deterioraram-se rapidamente. Não pertenciam a instituições públicas e não houve qualquer preocupação em conservá-los preventivamente»<sup>41</sup>.

A partir do catálogo da exposição é possível identificar algumas dezenas de coleccionadores particulares. Sabendo-se que se verificaram intervenções de restauro ou reconstituições na maioria das obras, sobretudo nas obras tridimensionais, importa registar a afirmação de Miguel Wandschneider: «Relativamente aos coleccionadores e ao artista foi bem acolhida a ressurreição dos objectos».<sup>42</sup> E nesta afirmação estão implícitas não apenas as chamadas intervenções de restauro mas inclusivamente as reconstruções de objectos.

Nas legendas das obras catalogadas encontram-se referências a «objectos destruídos», «objectos parcialmente reconstituídos a partir do original» e «objectos reconstruídos para a exposição a partir de fotografia da época», não havendo registo no catálogo, como aliás é habitual, das obras restauradas e daquelas que não foram de todo intervencionadas. No quadro seguinte apresenta-se, no entanto, a síntese da informação obtida através do catálogo e das entrevistas com o artista, o conservador-restaurador e um dos dois

---

<sup>40</sup> Miguel Wandschneider, entrevista presencial, 8 de Fevereiro de 2005.

<sup>41</sup> Idem.

<sup>42</sup> Idem.

comissários da exposição<sup>43</sup> sobre o estado e as intervenções nos objectos que Noronha da Costa criou entre 1967 e 1969, antes de enveredar definitivamente pela pintura.

Quadro 1. Objectos apresentados no catálogo da exposição *Noronha da Costa Revisitado*, 2004<sup>44</sup>

<b>Objectos Destruídos</b>	<b>Objectos Parcialmente Reconstituídos (a partir do original)</b>	<b>Objectos Destruídos e Reconstituídos para a Exposição</b>	<b>Objectos Restaurados</b>	<b>Objectos sem Intervenção</b>
<i>D'Aquém e D'Além Mar</i> , 1967	<i>Magritte Após Godard</i> , 1967	<i>Sem Título</i> , 1967 pg. 75.	<i>Made in Portugal (I)</i> , 1967	<i>O Azul Eterno do Mediterrâneo</i> , 1967
<i>Alcatifante</i> , 1967	<i>Sem Título</i> , 1967, pg. 79.	<i>Sem título</i> , 1967 pg.79. (obra desaparecida)	<i>Made in Portugal (II)</i> , 1967	<i>Sem Título</i> , 1968, pg. 94.
<i>Marinha ou Natureza Morta</i> , 1967	<i>Sem Título</i> , 1967, pg. 84.	<i>Sem Título</i> , 1967 pg. 80.	<i>Sem Título</i> , 1967 pg. 78.	<i>Sem Título</i> , 1968, pg. 95.
<i>Das Imagens e das Coisas</i> , 1967	<i>Sem Título</i> , 1968, pg. 89	<i>Sem Título</i> , 1967, pg. 82.	<i>Sem Título</i> , 1967 pg. 78.	
<i>Sem Título</i> , 1968 pg. 87.	<i>Sem Título</i> , 1968, pg. 89.	<i>Sem Título</i> , 1967, pg. 83.	<i>Sem Título</i> , 1967, pg. 82.	
<i>Sem Título</i> , 1969. pg. 103		<i>Sem Título</i> , 1968, pg. 90.		
<i>Sem Título</i> , 1969, pg. 103.		<i>Sem Título</i> , 1968, pg. 90.		
<i>Sem Título</i> , 1969, pg. 104.				

É interessante antes de mais constatar que existem quinze objectos completamente destruídos, dos quais sete foram reconstruídos a partir de fotografias da época<sup>45</sup>. Significa que 20 dos 28 objectos contabilizados, criados pelo artista há cerca de quarenta anos, se encontravam numa situação física que mereceu reconstituição total ou parcial ou dos quais pura e simplesmente se desistiu, o que evidentemente é revelador do ritmo de deterioração

<sup>43</sup> Como se pode verificar ao longo deste capítulo, as entrevistas com o artista e o comissário da exposição foram realizadas em Fevereiro de 2005, tendo a exposição inaugurado a 7 de Novembro de 2003 e estado patente ao público até 19 de Fevereiro de 2004. No entanto, deve referir-se uma entrevista informal com o comissário da exposição, Miguel Wandschneider, durante a preparação da mesma e duas com o conservador-restaurador, a primeira dois dias depois da inauguração e a segunda a 21 de Abril de 2006.

<sup>44</sup> Nos objectos *Sem Título*, devido à dificuldade em identificá-los, e perante a impossibilidade de os reproduzir na totalidade, optou-se por indicar o número da página do referido catálogo em que figuram.

<sup>45</sup> Excluem-se deste quadro os chamados «objectos azuis», criados em 1969 por Noronha da Costa, devido à dificuldade em conseguir informações rigorosas e fidedignas sobre eventuais intervenções de restauro ou reconstituições. De acordo com Bettencourt da Câmara, muitos destes objectos terão sido reconstituídos para a exposição de Noronha da Costa na Fundação Calouste Gulbenkian em 1983.



de alguns objectos de arte contemporânea. No caso destes objectos reconstituídos, ao facto da maior parte não pertencer a instituições públicas ou privadas deve juntar-se o facto da maioria destes objectos não ter sido exposta praticamente deste a altura em que foram materializados, com excepção de «Sem Título», que tinha sido mostrado nas exposições, *Anos 60 – Anos de Ruptura*, em 1994, Lisboa e *Voici*, em 2000, no Palais de Beaux-arts de Bruxelas<sup>46</sup>.

Segundo Miguel Wandschneider, as obras que não foram reconstituídas a partir do original foram-no com base em documentos da época, fotografias e alguns testemunhos, e nas instruções do autor durante o processo de preparação da exposição. «Em alguns casos, em que os objectos foram completamente reconstruídos, as dimensões foram calculadas a partir de uma figura humana junto do objecto, numa fotografia, partindo-se do princípio de que a pessoa fotografada junto do objecto teria cerca 1,60m. Noutros casos, há elementos que têm sempre as mesmas dimensões, como os globos ou determinado tipo de espelhos, e a partir deles determinaram-se as dimensões de outros elementos constituintes do objecto»<sup>47</sup>. No catálogo, as situações de reconstituição parcial ou total foram assinaladas, no entanto as obras não receberam nova datação. Perante a questão, o comissário responde que a nova datação «acontece nos casos em que as obras foram projectadas, por exemplo, em 1964 e materializadas em 2004. Não aconteceu nenhum caso desses, uma vez que todos os objectos foram materializados na altura. Colocar duas datas poderia induzir o espectador em erro». É preciso no entanto lembrar que provavelmente em futuras exposições da obra de Noronha da Costa não se fará menção destas reconstituições. Aliás, segundo o conservador-restaurador responsável pela recuperação do objectos, alguns objectos de Noronha da Costa, nomeadamente aqueles geralmente designados por «objectos azuis», criados em 1969, foram já reconstituídos para a exposição do autor na Fundação Calouste Gulbenkian, em 1983, não havendo registos ou relatórios que permitam a identificação desses objectos.

Em suma, os objectos de Noronha da Costa apresentados na exposição do Centro Cultural de Belém eram, portanto, obras que obedeciam à mesma ideia e funcionalidade dos originais, mas cuja materialidade em alguns casos diferiu. Por vezes, não apenas porque

---

<sup>46</sup>. Ver os catálogos: *Anos 60 – Anos de Ruptura, Uma Perspectiva da Arte Portuguesa nos Anos 60*, (coord. António Rodrigues, dir), Lisboa, Livros Horizonte, 1994 e *Voici – cent ans d’art contemporain*, (Thierry De Duve), Bruxelas, Ludion Distributie, 2000

<sup>47</sup> Miguel Wandschneider, entrevista presencial, 8 de Fevereiro de 2005.

historicamente não se tratavam das mesmas peças mas também porque os materiais, e referimo-lo acima, não se encontrando já comercialmente disponíveis, são pontualmente outros, próximos em termos de aparência estética, embora não necessariamente em termos de características exactas e durabilidade. Miguel Wandschneider refere a este propósito a falta de tempo e orçamento para a resolução dos problemas materiais destes objectos: «Cerca de quatro meses para mais de 200 obras expostas. Apenas um conservador-restaurador para resolver todos os problemas», tendo sido também o conservador-restaurador o «responsável por procurar materiais para a substituição de alguns elementos (vidros, espelhos, plásticos, etc.)<sup>48</sup>». Como resultado, as obras foram restauradas ou reconstituídas, conforme os casos, de acordo com o processo mais rápido e económico possível «o que fez com que alguns objectos ficassem em situação muito frágil». Wandschneider conclui que provavelmente «não sobrevivem à exposição»<sup>49</sup>.

Todavia, o comissário defende que a exposição «salvou a maioria dos objectos de Noronha da Costa. Sem as indicações do artista a maior parte deles morreria. Ninguém poderia reconstruí-los sem ele. Agora sabe-se como proceder no caso de ter que se reconstruir novamente»<sup>50</sup>.

Apesar das indicações no catálogo sobre os objectos destruídos e reconstituídos, pouco se fica a saber sem a existência de relatórios detalhados sobre as modificações materiais que os objectos sofreram, ou seja, sem a documentação de todo o processo de reconstituição e operações de conservação e restauro a que foram sujeitos. E a verificar-se o prognóstico do comissário sobre a não sobrevivência das peças a esta exposição, poucas hipóteses haverá destes objectos ultrapassarem a vida do seu autor. A tentativa de convencer Noronha da Costa a fornecer mais elementos sobre este processo também se revelou, como foi referido, pouco frutífera.

Numa segunda entrevista com o conservador-restaurador responsável tornou-se claro que a documentação, incluindo relatórios, registos fotográficos dos objectos antes e depois das intervenções, entre outros, não foram organizados. A resposta do conservador foi a esperada: «Não havia ninguém a quem entregar. Ninguém pediu». Do mesmo modo, os

---

<sup>48</sup> Idem.

<sup>49</sup> Idem.

<sup>50</sup> Idem.

materiais originais retirados das obras, que supostamente devem ser arquivados e documentados, não foram reclamados por ninguém.

A preparação da exposição retrospectiva de Noronha da Costa apresentada no Centro Cultural de Belém criou a oportunidade de analisar a intenção do artista, de o confrontar com as suas opções materiais e de tomar decisões em conformidade, de modo a preservar o pensamento e a pesquisa que os objectos criados entre 1967 e 1969 veiculam. Noronha da Costa confirmou que esteve plenamente de acordo com as soluções de restauro e reconstituição dos objectos para a sua exposição retrospectiva no Centro Cultural de Belém, afirmando peremptoriamente que nenhuma das suas obras perdeu autenticidade com as intervenções de restauro ou com as reconstituições.

Tal como para outros artistas da sua geração, a questão da autenticidade não está, para Noronha da Costa, ligada à da originalidade material dos seus objectos, aliás o mesmo se aplica aos comissários da exposição retrospectiva do Centro Cultural de Belém, em 2003. O material de origem distingue-se da ideia original, muito clara e inequívoca para o autor, como aliás para os críticos cujos depoimentos foram sendo citados ao longo deste capítulo.

Relativamente à manutenção dos objectos, e demonstrando algum desinteresse pela questão, o autor remata, no que diz respeito à estrutura de aglomerado de madeira. «é apenas um problema de espanador». Mas conta que já restaurou vários objectos seus, embora actualmente não se ocupe dos problemas materiais relativos à sua obra. Tem um «administrador» que trata de questões relativas a armazenagem, transporte, conservação e restauro, e inclusivamente, das vendas, e as suas obras, com excepção destas para a exposição do Centro Cultural de Belém, são sempre restauradas, segundo disse, por «um restaurador espantoso que tenho no Porto», cujo nome não quis revelar.

Ainda que afirme que prefere ser consultado no caso de necessidade de intervenção num objecto seu, Noronha da Costa manifesta desinteresse pela originalidade material dos seus objectos. Esse distanciamento parece estar claramente ligado à noção de que a obra obedece a uma «ideia clara», a uma espécie de funcionamento maquinal, como se se tratasse de uma aparelho de percepção artística, em que as peças velhas ou novas, originais ou substituídas têm necessariamente que desempenhar a função para a qual foram criadas.

## **CAPÍTULO 5**

**ANA VIEIRA**



«Como uma materialização de um quadro, não como em tanta anti-pintura, a passagem do objecto pictórico, objecto apenas, amontoando-se sobre a superfície da tela ou dela começando a ocupar o espaço disponível, mas sim uma oculta tradição da pintura de cavalete que usava o espelho ou o reflexo (Van Eyck, Velasquez) para dar a ilusão de totalidade espacial, isto é do quadro como um cubo sobre si mesmo fechado, resumo de um mundo»<sup>1</sup>

## **ANA VIEIRA: Espacializar o quadro**

### **Contexto Histórico**

Ana Vieira nasceu em Coimbra em 1940, mas cresceu na ilha de S. Miguel, nos Açores, onde viveu até aos dezanove anos. Partiria para frequentar o curso de pintura da Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa. Mas foi em S. Miguel que o seu interesse pelas artes começou. Conta que foi em parte por influência de Melo Antunes,<sup>2</sup> que viveu na ilha durante um período da sua vida, «um homem que tinha a paixão do teatro, da música e da pintura».<sup>3</sup>

Durante a Faculdade, que frequentou entre 1959 e 1964, privou com Eduardo Nery – com quem viria a casar – Manuel e Graça Costa Cabral, Francisco de Aquino, Borba Vieira entre outros. A escola depressa se revelaria uma decepção, uma cultura académica «sem convicção». Mas foi este «grupo muito vivo» que tornou menos duros esses tempos em que ouvia repetidamente os professores queixarem-se de que não acabava os seus quadros e em que começava a sentir que a pintura não lhe interessava.

Ana Vieira refere Eduardo Nery (n.1938) como alguém que a impressionou muito, sobretudo «porque ia beber a outras fontes, fora da Escola, o expressionismo, o abstraccionismo, a muita coisa. Cá não havia nada»<sup>4</sup>. Lembra ainda as exposições da Fundação Gulbenkian como «uma salvação» no panorama artístico português, recordando

---

<sup>1</sup> José Luís Porfírio, «Crítica de Artes Plásticas - Do fascínio à Reflexão», in *Diário de Lisboa*, 12 de Julho de 1973, pg. 11.

<sup>2</sup> Ernesto Augusto Melo Antunes (1933- 1999), «capitão em 1961, passou a major em 1972. Co-autor e principal redactor do programa do MFA, pertenceu à sua comissão coordenadora depois de 25 de Abril de 1974», ver <http://www.uc.pt/cd25a/wikka.php?wakka=meloantu>, (Centro de Documentação 25 de Abril, Universidade de Coimbra), acesso em 11 de Agosto de 2006.

<sup>3</sup> Ana Vieira, entrevista presencial, 29 de Maio de 2006

<sup>4</sup> Idem.

especialmente a exposição de arte italiana que trouxe a Portugal, entre outras, a obra de Burri, que a deixou «completamente extasiada»<sup>5</sup>.

Ao contrário do que se passou com muitos artistas da sua geração, Ana Vieira não emigrou. Viajaria até Madrid e Paris, em finais dos anos 60 e inícios dos anos 70, onde visitaria museus e exposições, veria muito cinema e sobretudo teatro, pelo qual se apaixonou. Destas viagens recorda com particular nitidez uma exposição de Andy Warhol em Paris, «salas e salas com serigrafias do Mao Tse Tung, que iam crescendo conforme o tamanho das salas», o que a atraiu particularmente devido à relação dos objectos com o espaço.

Ana Vieira refere ainda como fortes influências no seu modo de ver a arte, a obra de Lourdes Castro e a do italiano Michelangelo Pistoletto (n.1933), tendo conhecido o trabalho deste último apenas através de revistas de arte, ou mais concretamente da revista *Domus*, publicação dedicada essencialmente à arquitectura, que Eduardo Nery assinava. «Os espelhos de Pistoletto fascinaram-me. Gosto da relação do espectador com o objecto na obra dele. É de uma síntese espectacular».<sup>6</sup> Mas acrescenta que Noronha da Costa e Helena Almeida terão também, de formas diversas, influenciado o seu modo de ver e pensar a actividade artística. Luís Noronha da Costa partilhou durante alguns anos um grande atelier com Ana Vieira e Eduardo Nery, na Rua Coelho da Rocha, em Campo de Ourique, durante a época em que estava a criar os seus objectos. «Eu vivia em encantamento com as experiências do Luís (...) Ele vinha da arquitectura, vinha do espaço (...) rebentou com todos os cânones. Acho que foi uma figura muito influente»<sup>7</sup>. Quanto a Helena Almeida (n.1934), com quem se dava bastante em finais da década de 60, foi sobretudo a sua atitude «de uma grande liberdade» que a impressionou. Aliás, se Ana Vieira recusava a pintura, como veremos, Helena Almeida questionava-a por dentro. Com atitudes diferentes, ambas partiam, porém, da própria pintura e tê-la-iam como referência primeira ao longo da vida.

Numa primeira abordagem Ana Vieira não faz referência a artistas portugueses que trabalhassem no campo da instalação. No entanto, Alberto Carneiro e João Vieira terão

---

<sup>5</sup> Idem.

<sup>6</sup> Ana Vieira, entrevista presencial, 29 de Maio de 2006.

<sup>7</sup> Idem.

começado nesse «operar»<sup>8</sup> da arte contemporânea também no início da década de 70. João Vieira realiza em 1970 a exposição «Letras Duras», em que distribui pelo espaço da Galeria Judite Dacruz<sup>9</sup> letras do alfabeto, de grandes dimensões, feitas em cartão, que o espectador deve contornar. Alberto Carneiro expõe em 1971 na Galeria Buchholz, em Lisboa, «Uma floresta para os teus sonhos», consistindo numa instalação de 200 troncos de pinho de várias alturas, evocando uma floresta, em que o espectador é convidado a entrar.

Mas Ana Vieira afirma que o modo como chega à instalação está mais relacionado com vivências de infância e adolescência do que com influências directas de outros artistas. Relativamente às obras de João Vieira e Alberto Carneiro diz: «Creio que vi. Eu estava muito atenta», fazendo questão de acrescentar em seguida: «Mas eu não sou uma intelectual. O que me importa são as vivências. A ideia de percurso é fundamental». É então que conta como desde criança fazia diariamente, depois da chegada da escola, um percurso até ao mar ao longo de uma grande propriedade, passando pelos diversos muros de abrigo, que defendiam a agricultura da brisa do mar. «Eu vivia de espaço; e mais do que da descoberta de cada espaço, a do percurso».<sup>10</sup>

Ainda que as vivências do corpo e da mente tenham sido determinantes para a actividade artística de Ana Vieira, e apesar do fechamento geral do país natal às grandes alterações que se produziam na Europa e nos Estados Unidos neste domínio, terá sido determinante a convivência com o cineasta e crítico de arte Ernesto de Sousa (n. 1921-1988). Grande entusiasta da arte contemporânea nas suas manifestações mais vanguardistas, Ernesto de Sousa viajava frequentemente, sobretudo para visitar bienais e festivais de arte, regressando com centenas de imagens em slide que mostrava aos amigos e companheiros de Portugal, em sessões organizadas especialmente para o efeito. Ana Vieira lembra Ernesto de Sousa como um grande divulgador e pedagogo a quem deve o facto de ter conhecido, ainda que através de imagens, parte da produção artística internacional de finais da década de 60.

Em 1968, Ana Vieira começa a expor individualmente. Na sua primeira individual, realizada em Lisboa, na Galeria Quadrum, apresenta um conjunto de “silhuetas”

---

<sup>8</sup> A expressão é de Maria Teresa Cruz, ver «Operações da Arte Contemporânea: Experimentar, Conceptualizar, Agir, Instalar», ciclo de conferências na Culturgest, Abril/Maio de 2006.

<sup>9</sup> Ver capítulo sobre *João Vieira*.

<sup>10</sup> Ana Vieira, entrevista presencial, 29 de Maio de 2006.



recortadas, em aglomerado de madeira, pintadas com tinta de esmalte. As obras que constam desta mostra não são já objectos isolados a serem colocados no espaço de forma aleatória, mas antes peças que exigem uma relação dialogante com o lugar em que se inserem, embora de uma forma mais simples do que aquelas que virá a criar no futuro, a que dará o nome de «Ambiente». As primeiras «silhuetas» como «A Senhora M.M.T.S.» (fig. 5.1) ou «Efígie Transitória», (fig. 5.2) ainda de 1967, feitas em aglomerado de madeira e espelho, reflectindo a influência de Noronha da Costa que estaria nessa altura a trabalhar no mesmo atelier, são objectos fixos de pequenas dimensões, com tímida relação com o espaço que ocupam.

No entanto, no ano seguinte surgiriam novas «silhuetas», que além de ousarem maiores dimensões, algumas com 180 cm de altura, viveriam de uma intensa relação com espaço. A referência aos objectos de Lourdes Castro é perceptível (fig.5.3). Tal como nos *plexiglas*, que a artista madeirense tinha começado a realizar em 1964, surge a figura humana sugerindo uma acção como correr, andar de bicicleta ou outra. O aspecto esquemático, mas expressivo, das figuras também lembra as silhuetas em plexiglas de Lourdes Castro, assim como a projecção de sombras nas paredes, que os objectos produzem. Todavia, Ana Vieira trabalha essencialmente a ausência, afirmando-a, instituindo-a através do esvaziamento. Como escreveu João Fernandes, estabelecendo a relação das «silhuetas» com obras posteriores, «As obras de Ana Vieira são, desde o seu início, “atravessáveis” pelo olhar. Os contornos de figuras e objectos que apresenta em 1968 não só desmaterializam os seus referentes pelo recortar da sua ausência na madeira branca, como igualmente revelam o espaço, como se de cortinas, biombos ou janelas se constituíssem em limiares da dimensão outra que prometem»<sup>11</sup>.

Materialmente, as «silhuetas» de Ana Vieira são os restos, os bocados que ficam depois da acção de recortar. A obra é o espaço, a imaterialidade criada através da acção. E será este o projecto artístico de Ana Vieira que, na sua recusa da pintura, e sobretudo da bidimensionalidade que esta implica, a tem sempre presente, como aliás acontece com todas as recusas ou negações. Tal como as ausências, que implicam fatalmente presenças, as recusas, as negações, e Ana Vieira sabe-o, referem-se sempre a afirmações de algo que consideramos seriamente. Neste sentido Maria Filomena Molder escreveu, num texto

---

<sup>11</sup> João Fernandes, «Através de... Transparência e opacidade na obra de Ana Vieira», in *Ana Vieira*, (Catálogo da exposição comissariada por António Rodrigues), Porto, Fundação de Serralves, 1998, pg. 31.

publicado no catálogo da exposição antológica realizada na Fundação de Serralves em 1998, «Em Ana Vieira não se encontra propriamente um programa, mas a sua actividade artística desenvolve-se obedecendo a uma recusa de pintar, que é também uma renúncia, no sentido em que, como muitos outros artistas do nosso século, ela vê como um destino o não poder dar continuidade a uma tradição. Essa recusa não é um caso encerrado, justamente porque é dela que procede o impulso criativo, enquanto revelador de todas as experiências que pertencem aos desejos primeiros».<sup>12</sup>

O primeiro impulso criativo gerado pela renúncia de que fala Filomena Molder é exactamente o de transformar a ideia e a imagem em espaço. Ao contrário dos objectos do seu colega de atelier Noronha da Costa, que procuram justamente afirmar-se como imagem<sup>13</sup>, as «silhuetas» de Ana Vieira procuram dialogar com o espaço. É por isso que, a partir de 1968, deixam de ser objectos únicos e fixos, para se apresentarem em duas partes que devem ser colocadas com um intervalo entre si, justamente para que entre elas o espaço possa ter presença suficiente para manifestar a ausência que a artista propõe como figura. Curiosamente, Ana Vieira refere que quando estas peças são expostas, verifica a necessidade de corrigir o erro constante de se colocarem ambas as partes que compõem a peça lado a lado. Dá o exemplo da recente exposição «O Poder da Arte»<sup>14</sup>, que teve lugar na Assembleia da República, com 60 obras da colecção do Museu de Serralves, em que no dia da inauguração a peça estava mal instalada. Ana Vieira afirma «a figura está cortada ao meio, não é para os dois planos ficarem encostados. Não coincide, senão não estava cortado (...) eu já mandei plantas e alçados mas no dia em que eu morrer vão expor muito mal»<sup>15</sup>. (fig. 5.4)

O segundo «impulso criativo» de Ana Vieira constitui um passo decisivo no seu percurso. Em 1971, em nova exposição individual na Galeria Quadrante<sup>16</sup> apresenta o seu primeiro «Ambiente», que ficará conhecido como «Sala de Jantar» (fig.5.6 a 5.11): dois compartimentos quadrangulares em rede de nylon, um dentro do outro; nas «paredes» encontram-se pintados alguns objectos geralmente existentes na sala de uma casa e, dentro do compartimento mais pequeno uma mesa posta para quatro pessoas. A pintura

---

<sup>12</sup> Maria Filomena Molder, «A Mulher Escondida» in *Ana Vieira*, (Catálogo da exposição comissariada por António Rodrigues), Porto, Fundação de Serralves, 1998, pg. 26.

<sup>13</sup> Ver Parte II, Capítulo 3.

<sup>14</sup> *O Poder da Arte*, 12 de Janeiro a 16 de Abril de 2006, Lisboa, Assembleia da República.

<sup>15</sup> Ana Vieira, entrevista presencial, 29 de Maio de 2006.

<sup>16</sup> Galeria Quadrante, Lisboa, 24 de Maio – 10 de Junho de 1971.

transforma-se definitivamente em espaço real com proporções naturais. Com 250 cm de pé direito, a sala de jantar de Ana Vieira não deixa de ser pintura ou pelo menos de a incluir. Há janelas, portas, um móvel, um relógio, diversas cadeiras, enfim um conjunto de objectos pintados à escala natural. Mas a obra não se resume à pintura, criando uma espécie de arquitectura à qual falta evidentemente “utilidade” e “solidez”, mas que gera espaços, ambientes e convoca não apenas a visão do espectador mas o seu entendimento espacial. Simultaneamente, a «Sala de Jantar» envolve muito particularmente a audição, uma vez que parte da obra consiste numa instalação sonora em que se podem ouvir ruídos associados a uma refeição, incluindo o som de vozes, em diálogos imperceptíveis, toques suaves dos talheres nos pratos, entre outros sons que habitualmente fazem parte deste ritual diário.

Ana Vieira conta que questionou desde cedo a pintura porque lhe interessava «viver com o corpo todo e não só com o olhar. Viver o espaço e por isso fazê-lo. Criar a ilusão do espaço é algo importante para quem viveu numa ilha», conta. Este é para a artista um assunto de grande importância. Daqui para a frente as suas obras quase sempre se ocuparão da etérea, mas muito trabalhosa, relação com o espaço.

Depois da «Sala de jantar», Ana Vieira participaria na colectiva *EXPO AICA SNBA 72*<sup>17</sup>, organizada por um conjunto de críticos de arte, a convite de Ernesto de Sousa, que reuniu um grupo de jovens artistas sob o tema «Do Vazio à Pro Vocação», entre os quais Ana Vieira, que aqui apresentou um ambiente intitulado «Sala de Vénus» (fig. 5.5): dois compartimentos, tal como em «Sala de Jantar», um paralelepípedo maior, exterior, e um mais pequeno dentro daquele. Mas ao contrário do «Ambiente» de 1971, neste não há pintura. Apenas redes da sua cor natural. E sendo um compartimento, não tem a ver com o espaço privado ou com a intimidade de uma casa. No centro do compartimento maior, uma estátua reproduzindo a Vénus de Milo, em cima de um plinto. Dentro do compartimento maior, várias cadeiras pretas cuidadosamente alinhadas e orientadas para o centro.

---

<sup>17</sup> Iniciativa organizada pela secção portuguesa da Associação Internacional de Críticos de Arte e pela Sociedade Nacional de Belas Artes, que deu a dez críticos de arte portugueses a possibilidade de escolherem temas e artistas relacionados com esses temas. Os críticos escolhidos foram: Mário de Oliveira, Fernando Pernes, Rocha de Sousa, Rui Mário Gonçalves, Egídio Álvaro, Ernesto de Sousa, José-Augusto França, Carlos Duarte, Salette Tavares e Pedro Vieira de Almeida. Ver *EXPO AICA SNBA 72*, Lisboa, 1972.

Numa individual na galeria Ogiva, em Óbidos, Ana Vieira apresenta, ainda em 1972, uma casa, igualmente com o título «Ambiente». Tal como o primeiro ambiente, de 1971, que viria com o tempo a ganhar o nome mais específico de «Sala de Jantar», o «Ambiente» de 1972 acabou por ser designado «A Casa», (fig. 5.20 a 2.28) inclusivamente pela autora. De maiores dimensões e complexidade que o anterior, tem no entanto em comum com este alguns princípios. Embora existam vários compartimentos, ao contrário do que acontece em «Sala de jantar», em que estão um dentro do outro, estes são contíguos.(fig. 5.29).

Em comum têm o facto de ter «paredes» de rede pintada, de lembrarem arquitecturas sem o serem, mas também de se fecharem à entrada do espectador. O facto de se vedar o acesso ao espectador, de o impedir de percorrer o espaço criado é fundamental nestas obras de Ana Vieira e, apesar das portas se nos fecharem fisicamente, abrem-se-nos, por essa razão, múltiplas possibilidades de entendimento.

Numa época em que a arte da instalação começa a expandir-se, geralmente relacionada com o convite à participação activa do espectador, não deixa de ser estranho que Ana Vieira – que se propõe, como acima ficou escrito, fazer uma arte para «viver com o corpo todo e não só com o olhar» – encerre o espaço das suas instalações. Mas analisando melhor a questão, compreende-se que não poderia ser de outra forma.

Num artigo sobre a obra da artista, publicado em meados dos anos 70, a crítica e teórica de arte Salette Tavares (1922-1994) escrevia, a propósito deste fechamento, que o contrário, ou seja, a abertura à participação do público já se havia tornado «banal e equívoca», acrescentado: «Grande será agora a originalidade quando o público se vir forçado a uma participação mais profunda porque o seu primário modo de participação foi denunciado».<sup>18</sup>

Mas não era o desejo de originalidade que motivava o fechamento proposto por Ana Vieira e não seria apenas, como também escrevia Salette Tavares, a exigência de «compreensão activa» do espectador, que evidentemente se via forçado a percorrer estes ambientes a toda a volta, imaginando como seria estar dentro, e tentando compreender e distinguir real de virtual, uma vez que entre os objectos representados em pintura, nas paredes de rede, e aqueles que existiam de facto, a diferença nem sempre era imediatamente perceptível.

---

<sup>18</sup> Salette Tavares, «Ambiente Objecto de Ana Vieira», in Colóquio Artes, nº22, Abril de 1975, pg. 26. (fig. 5.47 a 5.50)

Claro que há nisso um jogo intencional, proposto e confirmado pela artista. No entanto, a resposta para o fechamento das instalações de Ana Vieira não se esgota aí. Mais uma vez, o «impulso criativo» de que falava Maria Filomena Molder vem da pintura. É a própria Ana Vieira que o diz e as suas palavras são de extrema importância para a compreensão da sua intenção: «Sempre tive uma grande dificuldade em lidar com a imagem iconográfica. Sempre tive uma grande dificuldade em me identificar com a pintura, com essa imagem em duas dimensões e falsa».<sup>19</sup>

A autora define melhor a forma como entende a pintura, explicando que sempre sentiu a imagem bidimensional «como uma ausência ... uma ausência de vida. Uma ausência do acontecer das coisas». Por isso, explicará mais tarde: «quis trazê-la para o espaço. Quis trazer [a pintura para o real] mas respeitando a não entrada. O acesso a esse dito espaço continua a ser negado»<sup>20</sup>. A difícil relação com a imagem bidimensional da pintura, ou melhor, do quadro tradicional, porque Ana Vieira continua, como referimos, a fazer pintura de grandes dimensões nas enormes redes/parede destas suas «arquitecturas», está na origem das instalações que a artista realiza no início dos anos 70.

Se ao longo da História da Arte se verifica a tentativa, através de diversas modalidades, de levar o real para a pintura, é relevante verificar o movimento inverso em Ana Vieira: o de levar a pintura para o real. Esta situação parece ter sido compreendida logo em 1973 pelo então crítico de arte José Luís Porfírio, que num artigo no «Diário de Lisboa» escrevia a propósito d' «A Casa»: «Este ambiente surgiu-me de um momento para o outro (...) como uma materialização de um quadro, não como em tanta anti-pintura, a passagem do objecto pictórico, objecto apenas, amontoando-se sobre a superfície da tela ou dela começando a ocupar o espaço disponível, mas sim uma oculta tradição da pintura de cavalete que usava o espelho ou o reflexo (Van Eyck, Velasquez) para dar a ilusão de totalidade espacial, isto é do quadro como um cubo sobre si mesmo fechado, resumo de um mundo».<sup>21</sup> Ana Vieira identifica-se totalmente com esta ideia de tridimensionalização da pintura nos seus «ambientes».

---

<sup>19</sup> Ana Vieira, entrevista presencial, 14 de Fevereiro de 2005.

<sup>20</sup> Ana Vieira, entrevista presencial, 29 de Maio de 2006.

<sup>21</sup> José Luís Porfírio, «Crítica de Artes Plásticas - Do fascínio à Reflexão», in *Diário de Lisboa*, 12 de Julho de 1973, pg. 11.

Mas fica ainda pergunta, como é que se passa de uma vontade de transformar o quadro em espaço para a sua concretização, ou melhor, como é que Ana Vieira chega ao processo de *espacializar* a pintura? A resposta está na grande paixão que a artista desenvolveu, desde finais dos anos 60, por uma outra arte que viria a ter muita influência das artes plásticas, tendo dado frutos na obra de vários autores: o teatro. Num outro texto, Salette Tavares escreveria: «Não me surpreendeu (...) que Ana Vieira, tão preocupada com a relação da sua obra como o teatro, começasse, numa conversa de agora, por comentar Artaud» (...) o teatro significa dualidade de espaço, de tempo, de jogo. Começando pelo próprio edifício, pela arquitectura. (...) Em relação ao tempo, retirar um ser da realidade e transportá-lo a outra dimensão é conferir-lhe outro tempo. Assim falava Artaud pela memória de Ana Vieira, que me diz ainda: nas minhas *peças* gostaria que isto se passasse, com a diferença de que a acção está sub-entendida e ao espectador compete renová-la e continuá-la mentalmente»<sup>22</sup>.

A relação com o teatro existe na obra de Ana Vieira; evidentemente, nesse espaço que implica o tempo do percurso em redor, no aspecto cenográfico onde a cortina (redes de nylon) não está ausente. Nesses lugares onde o espectador não pode entrar. Aliás, é Salette Tavares quem o diz, ainda que com alguma conotação ideológica que Ana Vieira hoje não confirma: «Não é um acaso o seu fechar as peças a uma intervenção. Ela quer a distância. Ela quer o público fora, como Artaud. Ela diz-me mesmo: ‘entrar é uma característica de uma sociedade de consumo’ (...) «o que se pede é um percurso recriação e não a execução de uma ordem de liberdade enganadora em que o *ser* se degradou em *ter*»<sup>23</sup>. Ana Vieira explica que, no início da década de 70, começou a viajar de propósito para ver teatro, e que desenvolveu um gosto particular por esta arte, que viria mais tarde a perder quando, na década de 80, começou a trabalhar em cenografia: «Vi-o por dentro. Foi fatal»<sup>24</sup>.

Os ambientes que Ana Vieira cria em 1971 e 1972 são também casas ou partes de casa. Aliás um tema recorrente na obra da artista que, além destas instalações, fará outras como «Santa Paz Doméstica, Domesticada», de 1977, «Diaporama», «Ocultação/Desocultação», ambas de 1978, «Corredor», de 1982, «Estendal, Texturas, Ciclo e Percurso» (1982) em que a ideia de casa estará presente, sempre como espaço, lugar recatado mas vivido,

---

<sup>22</sup> Salette Tavares, «Ana Vieira», in Revista de Artes Plásticas, nº5, Fevereiro de 1974, pg. 12. (fig. 5.43 a 5.46)

<sup>23</sup> *idem*.

<sup>24</sup> Ana Vieira, entrevista presencial, 29 de Maio de 2006.

remetendo para uma ideia de intimismo muito forte. Ana Vieira não adianta muito sobre esta questão. Conta apenas: «A ideia de casa vem muito da minha mãe e de vivências. Não sei... acho que tem muito a ver com identidade, lembro-me do Bachelard que diz que é um princípio de estrutura»<sup>25</sup>.

Mas o tema interessou particularmente a Salette Tavares, que formulou algumas questões ou pelo menos deixou no ar certas propostas poéticas. A propósito do «Ambiente» de Ana Vieira, de 1972, escreveu: «Uma casa habitada pelo silêncio, pela ausência presença poética do autor que a realizou, é um dentro povoado de exterior» (...) «Casa é habitação. Casa é co-habitação dos espaços internos e externos que se interpenetram. Mas casa é o ventre maternal intocável, mistério da criação. A casa real que vivemos é com as janelas, que para ela trazem o lá fora, é com as portas que nos levam para dentro carregadas de exterior, que nos deixam sair carregados de dentro com bocados de fora»<sup>26</sup>.

Acentuando o intimismo da casa e ao mesmo tempo a relação entre interior e exterior, Salette Tavares chama a atenção para a fina membrana que nestas obras de Ana Vieira separa e faz comunicar o dentro e o fora, que é a rede de nylon. Peça chave nas obras da artista, com um carácter semântico determinante,<sup>27</sup> aparecerá em obras posteriores, nomeadamente na série de objectos que fará em 1973 e que apresentará, em exposição individual, na Galeria Judite Dacruz no início de 1974<sup>28</sup>.

Nestes objectos, espécie de caixas abertas em madeira, de formato rectangular, em que a rede de nylon surge combinada com planos de plexiglas<sup>29</sup> transparente, encontra-se um jogo de uma quase imaterialidade que se concretiza em vários graus de transparência. A rede de nylon, umas vezes lisa e esticada outras móvel, enrugando-se e dobrando-se sobre si própria, lembra mais uma vez a cortina do teatro. Aliás, nestas peças, Ana Vieira continua a relação com o teatro não apenas através deste elemento mas também porque as peças em geral lembram pequenos teatrinhos, cenografias que parecem apontar para uma acção prestes a desenrolar-se. A ideia de janela, elemento da casa, também está presente,

---

<sup>25</sup> Idem.

<sup>26</sup> Salette Tavares, «Ambiente Objecto de Ana Vieira», in Colóquio Artes, nº22, Abril de 1975, pg. 27. (fig. 5.47 a 5.50)

<sup>27</sup> Ver sub-capítulo seguinte.

<sup>28</sup> Ana Vieira, Galeria Judite Dacruz, Lisboa (12 de Fevereiro-2 de Março), 1974.

<sup>29</sup> Ana Vieira chama-lhe plexiglas como nome genérico, ainda que não tenha a certeza de que a marca do material utilizado tenha sido esta.

por exemplo em peças como «Figura à Janela» ou «Vaso de Flores». Mas há sobretudo, apesar das pequenas dimensões destas caixas, quando comparadas com os «ambientes» anteriormente referidos, um espaço que parece querer insinuar-se através de uma relação com o quadro, ideia que obviamente está presente na configuração destes objectos.

Tal como nos ambientes, Ana Vieira mantém igualmente a problemática real/virtual, especificamente através da figuração esquemática, em pintura, de alguns elementos que se contrapõem à tridimensionalidade dos objectos em plástico (flores, frutos entre outros), das próprias redes e do acrílico. O que é real e o que não é real na imagem, no quadro, parece ser mais uma vez a pergunta, aqui como que ampliada através de um microscópio, que impedindo as distrações que a escala dos «ambientes» provoca, amplia a experiência iniciada naqueles.

Mas os objectos em breve desaparecerão da obra de Ana Vieira para ficarem os espaços, os ambientes, as atmosferas e também as casas, ainda que cada vez mais etéreas. Com o projecto «Ocultação-Desocultação», de 1978, como diz António Rodrigues, «Ana Vieira desmaterializa a casa, dando início ao desaparecimento do objecto na sua obra...»<sup>30</sup>. Fica apenas a planta e a indicação dos diversos compartimentos através da enunciação dos desejos e vontades «Aqui quero executar/Aqui gostaria de ter/Aqui gostaria de reflectir...». Ou como sintetiza Maria Filomena Molder, «as anteriores janelas, molduras, caixas, para o interior das quais tinha sido conduzido o exterior, abriram-se. Agora podemos entrar na caixa, a caixa está planificada...».<sup>31</sup>

A partir daqui, a escala das obras de Ana Vieira será sempre a do corpo humano, em casas, corredores ou mesmo paisagens<sup>32</sup> «Do esvaziamento da imagem à desmaterialização do objecto, Ana Vieira vem reduzindo a sua obra às silenciosas acções imaginárias de um discurso poético, único no contexto global de uma das possibilidades da arte contemporânea internacional: a desmaterialização da obra de arte tradicional»<sup>33</sup>.

---

<sup>30</sup> António Rodrigues, «O céu da Casa», in *Ana Vieira*, (Catálogo da exposição comissariada por António Rodrigues) Porto, Fundação de Serralves, 1998, pg. 19.

<sup>31</sup> Maria Filomena Molder, «A Mulher Escondida», in *Ana Vieira*, (Catálogo da exposição comissariada por António Rodrigues) Porto, Fundação de Serralves, 1998, pg. 25.

<sup>32</sup> De entre alguns projectos acabou por conseguir realizar «Constelação de Peixes», em 1995, no Farol dos Capelinhos, nos Açores, que consistia numa intervenção na paisagem nocturna, com a implantação de tochas de 4 em 4 metros, numa extensão de 300 metros. Ver *Ana Vieira*, (Catálogo da exposição comissariada por António Rodrigues) Porto, Fundação de Serralves, 1998, pg. 155.

<sup>33</sup> António Rodrigues, «O Céu da Casa», *op. cit.*, pg. 19.



## Processo Criativo, Materiais e Técnicas. Contexto e Significação

### Ambientes

Na breve descrição dos ambientes de Ana Vieira feita acima com o objectivo de traçar um enquadramento histórico do conjunto da obra da autora, vários aspectos terão ficado por clarificar no que diz respeito a processos criativos, questões técnicas, materiais e semânticas, que procuraremos agora tornar mais específicos, relativamente a «Ambiente 1971», ou «Sala de Jantar» e «Ambiente 1972» ou «Casa».

Ambas as obras sofreram intervenções que discutiremos adiante, procurando em primeiro lugar fixar alguns aspectos originais, comuns às duas instalações. As «paredes» destes ambientes são concretizadas em rede de nylon, material que Ana Vieira diz ter o nome original de «marquiseite»: «Era o mais barato. Comprei-a na altura numa loja de tecidos ou numa retrosaria (...) tem uma malha apertada e é «o mais transparente possível».<sup>34</sup> A autora concorda que a rede tem brilho mas afirma que, com a tinta, o seu aspecto se torna mais mate.

A tinta utilizada foi, de acordo com a autora, «uma tinta sintética para pistola (...) que comprava na Casa Varela», no entanto não recorda a marca nem o fabricante, mas crê ter usado a mesma tinta na pintura das redes de ambas as obras.

No grande atelier da Coelho da Rocha, apesar de «ter sempre carpinteiro na hora certa»,<sup>35</sup> a artista não se poupou a esforços para a realização das obras que criou em finais de 60 e inícios de 70. Para as «Silhuetas», cortou ela própria o aglomerado de madeira com uma serra curva manual, depois de as ter desenhado primeiro em tamanho natural, pintando-as, posteriormente com tinta de esmalte<sup>36</sup>. No caso dos «Ambientes» foi necessário fazer desenhos, que geralmente copiava primeiro de uma «revista de interiores e estilo»<sup>37</sup> fazendo desenhos à vista que depois ampliava à escala natural, a que se seguia o recorte das máscaras que protegeriam determinadas áreas, preparando as redes para a pintura a

---

<sup>34</sup> Ana Vieira, entrevista presencial, 14 de Fevereiro de 2005.

<sup>35</sup> Ana Vieira, entrevista presencial, 29 de Maio de 2005.

<sup>36</sup> Informação cedida pela autora em entrevista presencial, 14 de Fevereiro de 2005.

<sup>37</sup> Ana Vieira, entrevista telefónica, 17 de Fevereiro de 2005.

pistola. Geralmente fazia estas máscaras, ou moldes negativos, em papel autocolante, que depois fixava às redes, pintando em seguida com a pistola de compressão, a azul-cobalto.

Ana Vieira explica que começou a fazer pintura com pistola «por influência do Noronha da Costa», mas também porque «dava muito jeito para grandes extensões»<sup>38</sup>. Em ambas as obras utilizou um azul sobre o qual António Rodrigues escreveu, «esse azul monocórdico que cria distância»<sup>39</sup> depois de Salette Tavares ter falado no «monocórdico azul que cria o etéreo».<sup>40</sup> Sobre a escolha deste azul, Ana Vieira conta que «a gama de [cores] para spray não era muito vasta. Foi o azul que me agradou, era um azul intermédio (...) fluorecia como cor. Depois tinha um segundo sentido: não era falsamente real. Não tinha nada a ver com naturalismo. O azul servia como passagem. Tendo uma silhueta tirada do real, estava ao mesmo tempo para além disso».<sup>41</sup>

A estrutura original de cada um dos ambientes era em madeira. Pequenas ripas de madeira, em cima e em baixo conferem forma, estrutura e peso às redes. Na parte de cima, correspondente àquilo que seria o tecto da casa, a estrutura era suspensa com um fio de aço revestido, «muito resistente mas pouco visível»,<sup>42</sup> que a agarrava ao tecto do lugar onde era instalada.

Num texto sobre as transparências na obra de Ana Vieira, João Fernandes lança algumas pistas de compreensão sobre aspectos fundamentais relacionados com a utilização das redes nestas peças: «Os ambientes em que Ana Vieira apresenta e representa os lugares de uma possível domesticidade teatralizam a intimidade sem lhe roubarem os seus segredos. As suas paredes (...) convertem-se em pontos de passagem da opacidade à transparência, através dos tecidos, redes e véus que filtram, centram e descentram o olhar do espectador. Um conceito de tecido confunde-se com o conceito de casa, despertando as possibilidades textuais (igualmente tácteis e têxteis) das suas tramas domésticas».<sup>43</sup>

---

<sup>38</sup> Ana Vieira, entrevista presencial, 29 de Maio de 2006.

<sup>39</sup> António Rodrigues, «O céu da Casa» *op. cit.*, pg. 17.

<sup>40</sup> Salette Tavares, «Ambiente Objecto de Ana Vieira», in *Colóquio Artes*, nº22, Abril de 1975, pg. 28. (fig. 5.47 a 5.50)

<sup>41</sup> Ana Vieira, entrevista presencial, 14 de Fevereiro de 2005.

<sup>42</sup> Ana Vieira, Entrevista telefónica, 27 de Junho de 2006.

<sup>43</sup> João Fernandes, «Através de... Transparência e opacidade na obra de Ana Vieira, *op. cit.* pg. 31.

Em suma, a rede desempenha funções bem precisas: não é apenas o lugar e o suporte de toda a representação pictórica, é ela a responsável por vedar o espaço à entrada do espectador, ao mesmo tempo que lhe permite a invasão, controlada, através do olhar, estimulando-lhe a imaginação e obrigando-o ao percurso mental, na impossibilidade pré-determinada do percurso físico. Mas a rede é também decisiva no modo como controla uniformemente a entrada de luz. Mais escura ou mais clara, conforme a área de pintura que recebe, modela a luz que recai sobre os objectos dentro do espaço que encerra, e assim cria a dúvida no espectador sobre o que é real e o que é virtual num primeiro momento de contacto com as obras. Já sabemos que interessava a Ana Vieira a ambiguidade entre real e virtual, que naturalmente está relacionada com as noções de pintura e espaço, ou dizendo de outro modo, de representação e apresentação.

### ***Ambiente (Sala de Jantar), 1971***

A «Sala de Jantar» (fig. 5.6 a 5.11) é composta por dois elementos diferentes, dois compartimentos quadrangulares, o maior com 250x300x300 e o mais pequeno situado no interior do primeiro com 250x100x100. O compartimento maior é constituído por 12 redes de um metro cada (três redes em cada face) e o mais pequeno, interior, por quatro redes, cada uma com um metro, sendo esta medida o módulo que serve de base à configuração da instalação.

As redes do compartimento interior, que se encontra exactamente no centro do compartimento exterior, estão quase inteiramente pintadas de azul. A branco, ‘recortam-se’ as cadeiras desenhadas em perspectiva, que não são mais do que a rede sem qualquer pintura ou preparação, depois de cobertas com as máscaras de onde foram recortadas as cadeiras para deixar, no final, o negativo no azul.

No compartimento exterior há pintura em todas as redes, excepto duas. Em geral, ao contrário do que acontece no interior, predomina o branco, naturalmente para criar uma maior transparência e luminosidade, deixando perceber o que se passa dentro. Nestas redes encontram-se pintados objectos típicos de uma sala, à escala natural: cadeiras, janelas, um móvel sobre o qual assentam dois candelabros de três braços, uma porta, um relógio de caixa alta, dois medalhões decorativos representando flores, uma estatueta de um anjo sobre uma coluna torsa.

No interior do compartimento mais pequeno, encontra-se uma mesa circular<sup>44</sup> pintada de branco, posta para quatro pessoas, incluindo quatro pratos, quatro copos, quatro guardanapos de pano, garfos e facas para quatro. A mesa foi pintada por Ana Vieira «com a tinta mais acessível e fácil de pintar também. Tinta de água possivelmente».<sup>45</sup> A origem dos objectos é diversa, embora a autora procurasse objectos simples e acessíveis: «não adiantava nada à peça ter um boa porcelana. Seria um bocadinho ausência de senso, porque não ia acrescentar. Nunca se via em grande pormenor. Porquê gastar dinheiro numa coisa em que a atitude era muito mais importante do que a qualidade».<sup>46</sup> Relativamente à mesa, não recorda a sua origem mas lembra que para outras obras comprou móveis em segunda mão, em lojas de velharias ou em feiras da ladra.

Parte fundamental desta «Sala de Jantar» é a instalação sonora que a autora descreve como «vozes ao longe, desfocadas, sem diálogo, e com som de pratos, talheres, etc.». Originalmente foi concebida por um sonoplasta, realizada num estúdio de som e dirigida pessoalmente por Ana Vieira. «Eles recorriam a amostras gravadas. Os recursos eram extraordinários, imitava-se o som de um prato, loiça, de copos. Nada era directo. (...) eu ouvia, mandava retirar aquilo de que não gostava. Tinha que se criar o ambiente adequado. Se havia uma voz em que as palavras eram perceptíveis mandava retirar». E explica melhor os objectivos «Queria tudo o mais abstracto possível e o ambiente de uma refeição que se ouve ao longe». No final, era preciso «tratar tudo ou readaptar alguns aspectos que fossem muito insistentes ou perceptíveis».<sup>47</sup>

### ***Ambiente (A Casa), 1972-73***

A «Casa» (fig. 5.20 a 5.28) consiste num paralelepípedo transparente (250x900x340cm), em rede *marquisete*, com divisões interiores no mesmo material (ver planta fig. 5.29). Nas «paredes» exteriores e interiores estão pintados diversos motivos em silhueta, à escala natural, relacionados com a ideia de casa. Nas redes do exterior encontram-se representações de uma janela, uma porta, um arbusto e uma árvore. Nas redes que fazem

---

<sup>44</sup> Não foi possível apurar as dimensões dos objectos que se encontram no interior do compartimento mais pequeno, em parte porque Ana Vieira as desconhece em rigor e porque o Centro de Arte Moderna, proprietário da obra, também não as forneceu.

<sup>45</sup> Ana Vieira, entrevista presencial, 14 de Fevereiro de 2005.

<sup>46</sup> Idem.

<sup>47</sup> Idem.

de «paredes» interiores estão pintadas uma cerca com uma cancela, uma árvore e duas portas.

No interior encontram-se vários objectos tridimensionais com lugares pré-determinados, existindo desde o início uma planta onde se encontra marcado, embora não de forma totalmente rigorosa, o lugar de cada um no espaço. Em resposta a solicitação, Ana Vieira enumerou cuidadosamente os objectos: «Vaso com flores de plástico sobre floreira, cadeira, secretária, candeeiro, bengaleiro com chapéu de chuva e chapéu de palha pintados de azul uniforme, canteiro com terra e sete flores de plástico, tapete azul e branco e *chaise-longue* forrada a tecido azul, cortinas de nylon branco, almofadas em forma de nuvem, suspensas». A cobrir o chão, em toda a área d'«A Casa», «uma *marquise* transparente com raminhos de flores estampados como padrão».<sup>48</sup>

Antes de avançar com mais pormenores sobre este «ambiente» concebido e materializado por Ana Vieira em 1972, exposto na Galeria Ogiva no mesmo ano, é preciso explicar que a obra foi transformada pela artista no ano seguinte (1973), numa segunda instalação, desta vez em Lisboa, no AR.CO (fig. 5.20 a 5.28). A autora criou, nesta altura, uma segunda versão, que passou a considerar a forma correcta de apresentar a obra ou, por outras palavras, a obra autêntica, assumindo ter retirado definitivamente a versão original.

Apesar dos esforços envidados, não encontrámos documentação fotográfica da versão original da obra; conhecemo-la apenas por descrição oral da autora e por uma nota encontrada num texto de 1975 da autoria de Salette Tavares, em que a crítica de arte escreve: «A primeira exposição deste «Ambiente» foi (...) na Galeria Ogiva, de Abril a Julho de 1972. Só depois foi exposto no AR.CO, durante o mês de Junho de 1973. Ana Vieira fez-lhe correcções, tendo sido a mais importante a unificação de todo o mobiliário pintado e estofado a azul. Um azul igual, utilizado com uma intenção muito determinante...».<sup>49</sup>

Questionada sobre esta transformação, Ana Vieira fornece mais algumas informações «Em Óbidos tinha colocado móveis tal e qual. Móveis de madeira. Os tais móveis que ia buscar

---

<sup>48</sup> Ana Vieira, entrevista presencial, 14 de Fevereiro de 2005.

<sup>49</sup> Ver Salette Tavares, «Ambiente Objecto de Ana Vieira», in *Colóquio Artes*, nº22, Abril de 1975, pg. 26(fig. 5.47 a 5.50)

às casas em segunda mão. E não gostei. Eram muito opacos, muito presentes. Não deixavam correr o olhar. Depois pinteí tudo de azul. (...) Creio que pinteí à mão com tinta de água. Utilizei essa tinta para pintar os poucos móveis que existem. O sofá foi forrado. O candeeiro e todos os objectos, o chapéu, etc. tudo foi pintado de azul».<sup>50</sup> Salette Tavares escreveu a propósito «Nisto, a sábia e decisiva utilização da cor. Azuis os próprios móveis perdem matéria. Árvores do jardim nas paredes de dentro são verdes, cancelas brancas, frutos e flores de cores. O monocórdico azul cria o etéreo».<sup>51</sup> Ao contrário da «Sala de Jantar» em que havia apenas azul e o branco das redes, n' «A Casa» há pequenas pontuações de cor (flores, frutos, árvores), curiosamente relacionadas com figurações da própria natureza, embora em geral predomine o mesmo azul-cobalto.

O processo criativo da obra foi idêntico ao da «Sala de Jantar», tendo a autora feito os moldes ou máscaras em papel autocolante e pintado com spray depois de as ter colado às redes. De acordo com Ana Vieira, não só a tinta é a mesma como a cor escolhida também.

A proveniência dos objectos com que «decorou» esta casa tem algo em comum com a selecção de objectos para o «ambiente» de 1971. O critério que presidiu à escolha esteve mais relacionado com questões monetárias do que estéticas: «É preciso ver que durante anos fui eu que produzi as minhas próprias peças. Portanto recorria ao mais barato. Quando envolviam objectos, ia a casas em secundíssima ou terceiríssima mão, pintava-os ou fazia o que queria deles...». Apenas um dos elementos tem um carácter especial, a carpete azul e branca de motivos geométricos que se encontra numa das divisões, e que pertenceu à família da artista. Em geral, do ponto de vista artístico, como ficou dito acima, era a «atitude» que lhe interessava e não propriamente as questões de ordem estética.

A utilização de objectos kitsch em que alguns autores, incluindo a própria Salette Tavares, viram críticas à sociedade de consumo ou ao gosto burguês tinha outro sentido para Ana Vieira: «Divertia-me a comprar flores e frutos de plástico. Para as nossas noções de qualidade era quase uma afronta. (...) convinham-me as flores e os frutos que não murchavam. Serviam-me porque desempenhavam a função e não pereciam. Acho que não

---

<sup>50</sup> Ana Vieira, entrevista presencial, 14 e Fevereiro de 2005.

<sup>51</sup> Salette Tavares, «Ambiente Objecto de Ana Vieira», *op cit.*, pg. 28(fig. 5.47 a 5.50).

andei à procura do kitsch, servi-me do kitsch, como me servi de muitos meios... para os meus fins»<sup>52</sup>.

Ao contrário do que à primeira vista possa parecer, «A Casa» de Ana Vieira não pretende ser marcada pelo tempo dos objectos que a habitam. Apesar da cadeira, da floreira ou mesmo do pequeno móvel ou da carpete, que é dos anos 40, darem ao espaço um aspecto ligeiramente datado, não foi intenção da artista criá-lo. Ele é acima de tudo uma consequência do facto de ter recolhido peças que se relacionassem com a ideia de casa e que se fossem relativamente acessíveis. O «Ambiente» tinha acima de tudo que «ter ar de casa. Nunca pensei em dar uma época. Aproveitei coisas que tinha ou que fui comprando. (...) Naquela altura uma casa para mim era aquilo».

Ainda que numa casa jamais encontremos um candeeiro de tecto sobre um canteiro de terra, uma cancela de rede ou nuvens a pairar no interior, compreende-se que Ana Vieira pretendesse juntar aos objectos que geralmente mobilam uma casa um lado insólito que dirige a atenção, que obriga o espectador a um olhar não distraído, confrontando-o com os seus pre(conceitos) e noções *a priori*. É por isso que Salette Tavares, no seu texto sobre esta «Casa», fala de «dois movimentos estruturantes. O de realização e o de irrealização», ou seja «Telas transparentes, almofadas pendentes, desenhos e cor na realização são paredes, são cancelas, são árvores, são nuvens, são frutos, são flores, é uma alcatifa de flores. Tudo real. Pela irrealização das paredes pintadas, estas desaparecem dando lugar à ubiquidade. Os móveis pintados de azul (a cor do ar), o tapete real, mas pousado contra a alcatifa feita com tecido de cortinados transparentes (realizado alcatifa), foge à realidade, e é um tapete impossível. O mesmo acontece ao cabide feito chapéu, ao montinho de terra com flores. O mais real é o impossível feito presença. Por outro lado há a realização. Os objectos kitsch foram transfigurados em objectos reais. As flores e frutos, imitação insólita do autêntico, transfiguram-se poeticamente em flores e frutos colhidos, imagem sinal do *gesto* real que concretizam».<sup>53</sup>

---

<sup>52</sup> Ana Vieira, entrevista presencial, 29 de Maio de 2006.

<sup>53</sup> Salette Tavares, «Ambiente objecto de Ana Vieira», *op cit.*, pg. 28 (fig. 5.47 a 5.50).

## **Envelhecimento. Conservação - Restauro e Intenção do Artista**

O processo de preservação de uma instalação ou de um ambiente é uma das questões mais actuais da conservação de arte contemporânea<sup>54</sup> aguardando-se os primeiros resultados de um projecto desenvolvido por diversas entidades europeias neste sentido.

O estudo destas duas obras de Ana Vieira funciona como experiência ou, pelo menos, como demonstração e enunciação das dificuldades geradas pela necessidade de preservação de obras que, como veremos, não têm forma fixa, razão pela qual a sua conservação tem que ser pensada noutros moldes que não os da conservação no sentido tradicional do termo, que implica uma conservação do material original. Apesar destes dois «Ambientes» de Ana Vieira constituírem peças de referência na história da arte portuguesa, a sua história material está por fazer, como aliás está por provar a necessidade desta no âmbito museológico nacional.

A «Sala de Jantar» foi adquirida em 1978 pelo Museu de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, então dirigido por Sommer Ribeiro. Ana Vieira conta que «quando o arquitecto Sommer comprou a peça, achei que era para ser amável. Não tinha valor comercial. (...) Eu não sabia que ia durar, que ia repetir. Na altura não pensava nelas como peças de futuro (...) era aquilo que me apetecia fazer». Acrescenta ainda que «há alguns anos era impossível pensar em vender estas obras, mesmo a uma instituição»<sup>55</sup>. Por sua vez, «A Casa» só foi adquirida em 1998 para a colecção do Museu de Serralves, então dirigido por Vicente Todolí.

Ana Vieira lembra no entanto que «no momento em que foram adquiridas passaram a ter outro estatuto. Estatuto de peça museológica. Entraram noutro ciclo». Esta consciência fez com que aceitasse submeter-se a uma série de entrevistas, três presenciais e outras tantas telefónicas, e tivesse fornecido toda a documentação que a sua assistente, Maria Pia Oliveira, reuniu na altura da preparação da exposição antológica no Museu de Serralves.

---

<sup>54</sup> Ver Parte I, capítulo 2.

<sup>55</sup> Ana Vieira, entrevista presencial, 14 de Fevereiro de 2005.



A exposição antológica de 1998, em Serralves, permitiu fazer um balanço do estado material das obras de Ana Vieira e organizar um conjunto de documentação fundamental para possibilitar a preservação e instalação de muitas das suas obras.

### ***Ambiente (Sala de Jantar), 1971***

Este «Ambiente» foi exposto pela primeira vez numa individual, em 1971, na Galeria Quadrante, tendo-se seguido, em 1972, quatro outras exposições em cidades açorianas.<sup>56</sup> Tendo sido adquirido pelo Centro de Arte Moderna em 1978, esteve exposto na colecção permanente. Em 1995, a obra viaja até às Caldas da Rainha para uma exposição individual no Museu José Malhoa<sup>57</sup>. Só voltaria a ser mostrada em 1998, na referida exposição antológica da Fundação de Serralves.

Pouco se sabe sobre as primeiras instalações da obra, sobre as quais a documentação é muito escassa. No entanto, durante a investigação realizada para este trabalho foi possível apurar algumas modificações sofridas ao longo do tempo, a mais importante das quais se refere à parte sonora da instalação.

Na primeira entrevista com Ana Vieira tornou-se evidente a importância concedida pela autora a esta componente da instalação. A autora descreveu as características da parte sonora, assim como as condições de produção desta, de forma bastante pormenorizada, tendo em conta, naturalmente, a distância temporal. Explicou também que a cassete que continha os sons do ritual da refeição desapareceu, tendo sido necessário refazer a instalação sonora durante a preparação da exposição antológica do Porto. Interrogada sobre as condições de produção da segunda versão da componente sonora da «Sala de jantar», a autora declarou não se recordar, referindo apenas «foi tudo feito através do CAM. Indicaram um sonoplasta, que já não sei quem é».<sup>58</sup>

Surpreendentemente, identificámos o autor da nova versão sonora do «Ambiente» da colecção do Centro de Arte Moderna, entre os elementos da equipa de museografia do mesmo. Foi o próprio que contou que, tendo-se constatado a falta da cassete original, se

---

<sup>56</sup> Ponta Delgada, Vila de Velas, Angra do Heroísmo e Vila do Porto, cfr. *Ana Vieira* (Catálogo da exposição comissariada por António Rodrigues) Porto, Fundação de Serralves, 1998, pg. 147.

<sup>57</sup> *Sala de Jantar*, Museu José Malhoa, Caldas da Rainha, 14 de Maio a 9 de Junho de 1995.

<sup>58</sup> Ana Vieira, entrevista presencial, 14 de Fevereiro de 2005.

dirigiu a um restaurante com um gravador onde registou sons de vozes, talheres e pratos, tendo como referência a recordação da obra de Ana Vieira, exposta durante vários anos no museu. Confrontada com a situação numa outra entrevista presencial, Ana Vieira afirmou não ter conhecimento do modo como a nova versão sonora havia sido realizada, não se recordando de a ter aprovado. Declarou a propósito: «Tenho a impressão de que fui eu que mandei fazer o som e não gostei. Depois eles [Centro de Arte Moderna] disseram que se encarregariam disso. Mas eu julgava que havia uma nova [versão] que tinha sido dirigida por mim. Porque tem de se ouvir vozes mas sem se distinguirem frases, conversa de fundo (...) tem que ser uma coisa de intimidade... não pode ser um barulho de restaurante. Os sons têm que ser isolados de ambientes barulhentos e destacados».

Na documentação existente sobre as obras de Ana Vieira, que data do período de preparação da exposição antológica, há apenas uma referência ao som, numa ficha sobre a «Sala de Jantar» onde se pode ler entre outras coisas «Material em Falta: Som / IAC – confirmação a 1/12/97» (fig. 5.16).

A «Sala de Jantar» sofreu outras alterações significativas. Antes da exposição antológica, Ana Vieira concluiu que a pinturas das redes estavam demasiado «quebradas». Assim a peça «foi repintada, com autorização do director, Jorge Molder<sup>59</sup>, porque achei que parecia mármore. A pintura estava cheia de ranhuras, de craquelé, de branco. Precisava de um tratamento. Era preciso fazer novos moldes e pintar novamente»<sup>60</sup>.

Ana Vieira conta que, na altura em que lhe foi proposta a realização de uma exposição antológica, explicou imediatamente aos responsáveis da Fundação de Serralves que precisava de um(a) assistente. «Não procurava alguém para restaurar peças. Não sabia que ia ser preciso; mas para me ajudar com algumas obras. Estava a pensar em refazer algumas peças»<sup>61</sup>. A assistente de Ana Vieira, Maria Pia Oliveira, efectuou a repintura das redes tendo procedido de acordo com as instruções da autora e criado primeiro os moldes em papel autocolante para depois os colar sobre as redes e finalmente aplicar a tinta em spray.

---

<sup>59</sup> Numa carta datada de 18 de Agosto de 1998, o director do Centro de Arte Moderna escreve «temos o gosto de informar que aceitamos o orçamento relativo ao restauro da obra «Sala de Jantar». (fig. 5.12)

<sup>60</sup> Ana Vieira, entrevista presencial, 14 de Fevereiro de 2005.

<sup>61</sup> Ana Vieira, entrevista presencial, 3 de Maio de 2005.

Dada a necessidade de justificar as despesas efectuadas, tanto junto de Serralves, que financiou o restauro ou a reconstituição de outras obras, como junto da Fundação Gulbenkian, existe hoje documentação que pode comprovar as alterações feitas nas obras, actualmente na posse da referida assistente de Ana Vieira (fig. 5.13 a 5.16). No entanto, ambos os museus afirmaram não guardar qualquer documentação que incluísse relatórios de conservação e restauro destas obras.

Uma vez que a nossa investigação começou justamente pelos museus proprietários da obras seleccionadas para que fosse possível ter acesso às mesmas, avaliando assim a sua condição física actual, e apesar de terem sido realizadas diversas entrevistas informais com pessoal de ambos os museus e, inclusivamente, com os seus directores, não nos foi fornecida qualquer informação sobre as alterações sofridas pelas obras. A partir destas conversas, pudemos concluir apenas, embora tal não tenha sido afirmado literalmente, que as obras se encontravam ainda no seu estado original, o que estava longe de ser verdadeiro.

O «Ambiente» de 1971 sofreu ainda outras alterações, como a substituição de alguns dos objectos que se encontravam dentro do compartimento mais pequeno, nomeadamente pratos, alguns talheres e copos. Ana Vieira explica que não se preocupou particularmente com estas substituições, «vamos a uma casa qualquer e têm pratos brancos. Desde que não sejam gigantescos. Porque não teriam a ver com a escala da peça e da mesa (...) os talheres podem ser o mais baratinhos possível porque o que interessa é que sejam só talheres. Os copos, quando se partirem, têm que ser substituídos por outros copos. Estes que lá estão são bonitos, mas interessa é que, mesmo que não sejam bonitos, têm de estar lá. De preferência neutros, acho que quanto mais neutros melhor. Simples».<sup>62</sup> A propósito dos copos, explica que foi preciso substituir alguns em 1998, mas que tinha ainda uns em reserva que utilizou para o efeito.

A referida falta de documentação relativa às alterações produzidas nas obras ao longo do tempo verifica-se igualmente na descrição e composição da obra. O Museu não forneceu quaisquer registos com as dimensões dos objectos (pratos, copos, mesa, talheres, etc.). A autora afirma que para uma instalação correcta da obra «é preciso que se olhe bem para a planta» e acrescenta: «Acho que sou eu que tenho essa planta, não sei bem onde, mas devo

---

<sup>62</sup> Ana Vieira, entrevista presencial, 14 de Fevereiro de 2005.

ter tudo desenhado».<sup>63</sup> Naturalmente, à distância de trinta e cinco anos Ana Vieira não tem presentes alguns pormenores, lembra-se por exemplo que existiam guardanapos de pano sobre a mesa e crê que haveria umas argolas para os guardanapos, mas não tem a certeza. Há no entanto alguns aspectos que faz absoluta questão em que sejam cumpridos, sobretudo no que se refere à instalação da obra.

No que diz respeito à iluminação, insiste na necessidade de «um projector a incidir sobre a mesa», explicando que «iluminando a mesa ilumina o resto». Não dá especificações sobre a intensidade da luz, no entanto conta que pediu para que a fonte de luz não entre fisicamente na peça ou não faça parte dela visualmente<sup>64</sup>. Os seus objectivos são claros quando diz: «importa que o corpo central da peça seja visto de fora, tenha visibilidade para o espectador».<sup>65</sup> O controle da luz é fundamental. Por essa razão Ana Vieira lembra também que muitas vezes é necessário coser à mão as redes, de forma a juntá-las nas arestas dos compartimentos para que não entre nenhuma luz directa. Pela mesma razão é necessário que as redes caiam a direito.

Para a instalação da parte sonora, Ana Vieira afirma que o ideal é colocarem-se quatro colunas de som «no eixo de cada cadeira. Pequenas e discretas para não perturbarem [visualmente]»,<sup>66</sup> ficando o «maquinismo» de fora dos compartimentos que configuram a obra.

Questionada sobre a possibilidade de eventuais substituições de objectos, Ana Vieira é muito clara: «acho que as coisas devem ser substituídas, o que interessa é o espírito da peça».<sup>67</sup> A opinião do director do Museu do Centro de Arte Moderna, ainda que não directamente sobre o caso específico da obra de Ana Vieira, ao qual nunca se referiu durante a entrevista, vai no mesmo sentido «Em muitos casos, por exemplo no caso das instalações, quando uma coisa se estraga substitui-se e não é muito grave, mas pode haver situações em que pode ser muito grave».<sup>68</sup>

---

<sup>63</sup> Idem. Ana Vieira não chegou a conseguir encontrar a planta da «Sala de Jantar» e esta também não se encontrava entre a documentação reunida para a exposição antológica de Serralves.

<sup>64</sup> Há no entanto imagens da obra em que se pode ver um candeeiro sobre a mesa que entra directamente no campo visual da peça. (fig. 5.9 a 5.10)

<sup>65</sup> Ana Vieira, entrevista presencial, 14 de Fevereiro de 2005.

<sup>66</sup> Idem.

<sup>67</sup> Ana Vieira, entrevista presencial, 3 de Maio de 2005

<sup>68</sup> Jorge Molder, entrevista presencial, 23 de Setembro de 2005.

Relativamente à manutenção e transporte da obra, Ana Vieira insiste apenas num aspecto que considera da maior importância. Para que a pintura se mantenha sem grandes alterações, e sobretudo sem o efeito marmoreado que motivou a repintura das «paredes» de rede da «Sala de Jantar», em 1998, é fundamental que cada uma das redes seja enrolada sobre si própria, «se as dobras é fatal».<sup>69</sup> A autora considera que o transporte da obra é bastante simples, pouco arriscado e não exige cuidados especiais para além do acondicionamento dos objectos e da sua colocação em caixas.

### ***Ambiente (A Casa), 1972-73***

Ana Vieira expôs pela primeira vez este «ambiente» em Julho de 1972, ano da sua criação, numa exposição individual na Galeria Ogiva em Óbidos. É uma obra de grandes dimensões, com 250 cm de altura, 900 de comprimento e 340 de largura. É composta por 18 redes de tamanhos diferentes, dez exteriores e oito interiores, simulando as divisões de uma casa (fig. 5.32 a 5.33)

Devido às suas dimensões e complexidade de montagem, tal «só foi possível graças a um subsídio parcial da Galeria Ogiva».<sup>70</sup> Voltaria a ser exposta no AR.CO, no ano seguinte, com as modificações acima descritas. A última exposição da obra teria lugar em 1998, na antológica de Serralves.

Tal como para a «Sala de Jantar», a documentação existente data desta última exposição, embora a documentação fotográfica encontrada se restrinja quase exclusivamente à instalação da obra em 1973, no AR.CO<sup>71</sup>. Aliás, no catálogo da exposição antológica de Ana Vieira na Fundação de Serralves<sup>72</sup> foram publicadas cinco fotografias, não sendo nenhuma delas correspondente à instalação montada nessa exposição. Encontrou-se apenas uma imagem d' «A Casa» instalada em Serralves na imprensa especializada.<sup>73</sup>

---

<sup>69</sup> Ana Vieira, entrevista presencial, 14 de Fevereiro de 2005.

<sup>70</sup> Salette Tavares, «Ambiente objecto de Ana Vieira», *op cit.*, pg. 25 (fig. 5.47 a 5.50)

<sup>71</sup> Ver documentação em anexo.

<sup>72</sup> Ver *Ana Vieira*, (Catálogo da exposição comissariada por António Rodrigues) Porto, Fundação de Serralves, 1998, pgs 58-58.

<sup>73</sup> Ver *Arte Ibérica*, nº20, Dez/Jan., 1999, pg. 9. (fotografia de Paulo Rica). A legenda da imagem aparece, no entanto, errada. Onde se lê *A Santa Paz Doméstica, Domesticada* deveria ler-se «Casa» ou «Ambiente 1972». (fig. 5. 52)

Quando procurámos observar a obra no Museu de Serralves, colecção a que pertence desde 1998, e dado o facto de ser uma instalação, foi possível apenas observar alguns dos elementos que a compõem. O perfeito estado das flores de plástico, da pintura do chapéu de palha e do guarda-chuva ou a brancura das nuvens levou-nos a crer que estes elementos não datariam de 1973, altura em que os diversos objectos foram uniformizados com recurso à tinta azul que os cobriu a todos igualmente.

No entanto, os funcionários do Museu não confirmaram quaisquer alterações à obra original, tendo-nos fornecido uma ficha de obra (fig. 5.42) em que se pode ler uma breve descrição da instalação. Na entrada *Técnica/Materiais*: «Estrutura tubular de metal, rede de nylon, objectos de uso e decoração de interiores, fonte luminosa incidente para o centro, pintura aerografada, assemblage de objectos». Nesta ficha a obra está datada de 1972. Na entrada *Conservação* encontra-se escrito apenas «Não verificámos a obra». O campo *Observações* encontra-se em branco. No item *Dimensões* são apenas referidas as dimensões do compartimento exterior (250x900x340) não havendo registos sobre dimensões dos compartimentos interiores, dos objectos, móveis, etc. Também não se encontra anexada qualquer planta da obra ou outra documentação<sup>74</sup>.

Para além das alterações que a obra sofreu em 1973 (quando Ana Vieira deliberadamente a transformou, retirando a versão anterior) soubemos, através das entrevistas com a autora, que a obra adquirida pelo Museu de Serralves em 1998 foi em grande parte refeita, o que foi possível comprovar, com algum rigor, através da documentação produzida pela sua assistente para exposição antológica (fig. 5.30 a 5.41).

Da obra original terão permanecido, de um total de 18, as redes nº1, 2, 3, 4, 6, 7, 8, 9, 10, 17 e 18. (fig. 5.35). A descrição dos motivos pintados nas redes, assim como as dimensões destas, foram registadas na documentação de 1998 (fig. 5.32 a 5.33). Assim poderemos formular, de acordo com esse registo, o quadro 2.

---

<sup>74</sup> Dirigimos diversos pedidos de documentação da obra ao Museu, na esperança que da exposição antológica tivessem ficado registos fotográficos, plantas, instruções de montagem, etc., no entanto foi-nos dada resposta, por escrito, afirmando a inexistência, ou desaparecimento, desses registos.

Da obra original mantiveram-se ainda a chaise-longue, que foi estofada pela assistente de Ana Vieira em 1998, a cadeira de braços, a escrivaninha<sup>75</sup> e o bengaleiro, que foram pintados de novo. Na lista do material existente estava ainda a floreira, considerada em mau estado, três metros por um e meio de rede *marquise* estampada com motivos florais, do chão, e cinco nuvens «por encher» (fig 5.35).

Quadro 2 – «A Casa» Pintura das redes, data, dimensões e localização

Rede n°	Descrição	Dimensões	Data	Situação
1	Lisa	287 cm	1972	Fachada
2	Porta de Entrada	293 cm	1972	Fachada
3 <sup>76</sup>	Lisa	288 cm	1972	Fachada
4	Lisa	169 cm	1972	Lateral/Janela
5	Janela	168 cm	1998	Lateral/Janela
6	Lisa	250 cm	1972	Traseiras
7	Arbusto	328 cm	1972	Traseiras
8 <sup>77</sup>	Árvore	250 cm	1972	Traseiras
9	Lisa	168 cm	1972	Lateral/Lisa
10	Lisa	169 cm	1972	Lateral/Lisa
11	Árvore	146 cm	1998	Interior
12	Cancela/porta/cancela	237 cm	1998	Interior
13	Lisa	c. 216 cm	1998	Interior
14	Não mencionado na documentação	233 cm	1998	Interior
15	Porta	162 cm	1998	Interior
16	Lisa	171 cm	1998	Interior
17	Porta	174 cm	1972	Interior
18	Cancela	233cm	1972	Interior

Da lista de objectos a adquirir para a instalação da peça em 1998 fazem parte, entre diversos materiais comuns, uma floreira, um candelabro de madeira, algodão cardado (para

<sup>75</sup> Nos registos de 1998 encontra-se a nota «refazer parte da escrivaninha» (fig5.39). Ana Vieira confirmou que a escrivaninha estava em mau estado e que teve de ser «reparada».

<sup>76</sup> De acordo com a documentação produzida pela assistente de Ana Vieira foi necessário fazer uma emenda na rede número três com cerca de 12,5 cm.

<sup>77</sup> A documentação refere também uma emenda nesta rede com cerca de 53 centímetros.

encher as nuvens, cujo revestimento exterior de gaze se manteve), flores artificiais (4 rosas vermelhas, 3 ramos brancos, 7 flores grandes (rosa e vermelha), frutos de plástico, terra, vaso, chapéu de palha, guarda-chuva, pés para chaise-longue e tecido para forrar, em rede *marquise* para o chão, que vieram substituir os originais respectivos (fig.5.36 a 5.38).

Os diversos móveis e objectos foram pintados de azul com tinta «para móveis» da marca CIN, tal como é referido na documentação (fig.5.40). O trabalho de pintura foi realizado pela assistente de Ana Vieira, com as técnicas que autora tinha utilizado na obra original (pintura das redes com pistola de compressão, pintura dos móveis com trincha) e com os materiais mais próximos, sempre que possível.

Contudo, em alguns casos estes já não se comercializam. Ainda que tivesse sido possível encontrar o mesmo tipo de rede de nylon, não se encontrou a rede estampada para o chão. Restando apenas uma parte da original, os motivos florais dessa parte foram recortados e aplicados, de forma mais espaçada, sobre uma rede *marquise* branca. Ana Vieira comenta a propósito que uma das coisas que mais a inquieta em relação a futuras instalações da obra é o facto do fabrico da *marquise* ter sido descontinuado. «Há outras redes mas são rígidas, esta é mole e tem leveza (...) e era a coisa mais barata do mundo».<sup>78</sup>

A autora explica que, do seu ponto de vista, os elementos que mais marcam «A Casa» são a tapete, que se manteve em todas as instalações da obra, e a pequena escrivaninha. Pensando na preservação deste «Ambiente», a autora acrescenta que existe algum risco em eventuais substituições não supervisionadas por si: «o perigo é que não se encontrem elementos parecidos. Há coisas que correm o risco de perderem a época. Se não se encontrar uma floreira desta época, se não se encontrar uma chaise-longue neutra, que não tem estilo nenhum. E o móvel [escrivaninha] que está por trás, que é muito leve e suspenso...».

No entanto, Ana Vieira repete que não procurou dar à «Casa» um aspecto datado: «Tinha que ter ar de casa. Nunca pensei em dar uma época (...) a floreira [por exemplo] é um bocadinho kitsch para mim. Mas tinha ar caseiro... de casa. Eram coisas que seguramente tinham ar de casa. Naquela altura uma casa para mim era aquilo».

---

<sup>78</sup> Ana Vieira, entrevista presencial, 14 de Fevereiro de 2005.



No que diz respeito à instalação da obra, a autora declara que o espaço em volta tem uma importância determinante, uma vez que o espectador deve percorrer a zona exterior apenas com o olhar. Como há diversos objectos, uns reais outros figurados, quanto mais neutro for o espaço em redor, melhor resulta a obra. Por isso a sua versão preferida foi a do AR.CO, de 1973, em que a sala vazia não interferia no «Ambiente».

A supervisão da instalação da obra, sobretudo os pormenores finais, tem ficado sempre a cargo de Ana Vieira, que afirma que há algumas dificuldades em explicar a outra pessoa como se deve proceder. Por exemplo, calcular a distribuição dos vários objectos no espaço é algo que pode ser feito através da planta, já publicada em 1972. No entanto, as plantas existentes não incluem dimensões rigorosas no que se refere a objectos, apenas relativamente à colocação das redes.

A autora frisa o facto de haver aspectos que são decididos no final. A iluminação é um deles. Ana Vieira afirma: «Não percebo muito de iluminação. Mas experimenta-se cada vez que se monta». Todavia, define claramente os objectivos: é preciso que não se vejam demasiado as rugas das redes. «Cada vez que se monta têm que ser cosidas, especialmente nas arestas, porque senão é muito perturbador. Perde-se a forma, perde-se o rigor. (...) As redes têm que assentar bem. Não pode entrar luz [ao nível do olhar do espectador] sem ser através da rede».

As opções da autora, assim como as suas opiniões relativamente à manutenção e transporte são as mesmas que ficaram expressas sobre «Sala de Jantar». No entanto, Ana Vieira frisa que nunca considerou a «A Casa» como uma obra fixa ou imutável. Nas poucas vezes que a obra foi instalada verificaram-se algumas modificações que não transformaram o espírito da obra.

A partir do exposto relativamente às duas peças de Ana Vieira e às suas transformações ao longo do tempo torna-se claro que – ainda que a problemática da originalidade dos materiais se possa colocar com alguma pregnância – é indiscutível que a documentação dos processos de transformação e das decisões tomadas face à materialidade são decisivos para a preservação destas obras.

**CAPÍTULO 6**  
**ALBERTO CARNEIRO**



«Todas as poéticas, e a música é um exemplo cabal disso, são transformadas por cada percepção».<sup>1</sup>

## **ALBERTO CARNEIRO: Transformação do Sentir, Renovação do Existir**

### **Contexto Histórico**

Alberto Carneiro nasceu em S. Mamede do Coronado, uma aldeia a cerca de vinte quilómetros do Porto, em 1937. Com dez anos começou a trabalhar como aprendiz numa oficina de santeiro, onde permaneceria até 1958. Conta que a sua vida poderia ter tomado muitos rumos «se por acaso aos 10 anos tivesse aceite, por exemplo, ir para o Seminário como queriam». Mas conclui hoje «Foi mais importante eu ter entrado para a oficina de santeiro aos dez anos do que ter continuado os meus estudos no liceu».<sup>2</sup>

Regressaria ao ensino oficial mais tarde, já com 18 anos, estudando à noite ao mesmo tempo que decidia trabalhar por conta própria. «Direi que a minha cultura foi feita de maneira natural até aos 18 anos e depois houve uma mutação porque reconheci que era uma pessoa iletrada (...) Tinha que superar rapidamente essa história. Recordo-me que o meu professor de português, uma pessoa que eu prezo muito, fez um ditado com 40 palavras escolhidas, soltas, e eu dei 32 erros ortográficos. Fiquei estarrecido (...). Passado pouco tempo já não dava erros ortográficos. Mas isso foi depois de ler o Eça, o Camilo, o Herculano, o Fialho, os autores que ao longo da vida me foram caindo na mão ou que eu procurei. Empanturrei-me até ficar enfartado».<sup>3</sup>

Quando deixou a oficina de santeiro, scandalizou os mestres e os companheiros aprendizes «porque, segundo o processo de aprendizagem, ainda não tinha chegado a ‘fazer’ cabeças e, portanto, como é que ia fazer o santo completo se não o tinha aprendido?». Em seguida matriculou-se na escola de Artes Decorativas Soares dos Reis, no

---

<sup>1</sup> Alberto Carneiro, entrevista presencial, 13 de Junho de 2005.

<sup>2</sup> «Alberto Carneiro conversa com Bernardo Pinto de Almeida», in *UPORTO*, nº16, Junho de 2005, pg. 33. (fig. 6.75 a 6.80)

<sup>3</sup> Alberto Carneiro, entrevista presencial, 13 de Junho de 2005.

Porto, que frequentou com um esforço grande porque tinha de fazer diariamente 40 km de bicicleta, para além das oito horas de trabalho. Mas a insatisfação acabaria por chegar.

Em 1961 ingressou na Escola Superior de Belas Artes do Porto, no curso de escultura, à época dirigido pelo escultor Barata Feyo, onde se licenciou. Mas os paradigmas do departamento de escultura passavam pela tecnologia do barro e pela constante representação da figura humana, que não o entusiasmaram. No entanto, empenhou-se em cumprir os objectivos da escola.

O crítico e amigo pessoal Ernesto de Sousa escreve: «Em 1967 Alberto Carneiro é escultor na plena posse das suas faculdades, dominando inteiramente as tecnologias da madeira, da pedra, do marfim e da fundição»<sup>4</sup>. No último ano nas Belas Artes, Alberto Carneiro realizou a sua primeira exposição individual, na própria Escola, onde mostrou 90 desenhos e 21 esculturas, realizadas entre 1963 e 1967. No trabalho com diversos materiais, desde a pedra (calcário e xisto) à madeira (tola, castanho e tília) passando pelo metal, estas obras destacavam-se, entre outras razões, pela sua escala. É o caso de «Raiz, Caule, Folhas, Flores e Frutos», da colecção do Museu do Chiado, ou «Tese» (ambas de 1966-1967), com cerca de 250 cm de altura, esta desaparecida no incêndio da Galeria de Belém, no início da década de oitenta.

Os trabalhos realizados em pedra e madeira manifestam grande sensualidade nas formas, sensorialidade nas texturas e erotismo nos motivos, numa mistura intensa de noções e percepções, de corpo humano, animal e vegetal. Nas palavras de Raquel Henriques da Silva, «Nestes belos trabalhos de início de carreira, há um construído jogo cúmplice entre figuração e abstracção: as formas são poderosamente autónomas, aparentemente *naturais*, cerne de corpos e de cosmos, religados pelo corpo e gestos do autor»<sup>5</sup>.

No ano de 1968, Alberto Carneiro viria a receber o Prémio Nacional de Escultura, mas partiria em seguida para Londres para estudar escultura na Saint Martin's School of Arts, com uma bolsa da Fundação Calouste Gulbenkian. Na Escola, a figura tutelar era o já

---

<sup>4</sup> Ernesto de Sousa, «A arte ecológica e a reserva lírica de Alberto Carneiro», in *Colóquio Artes*, Fevereiro de 1974, pg. 28.

<sup>5</sup> Raquel Henriques da Silva, «Alberto Carneiro: os corpos da escultura», in *Alberto Carneiro*, Santiago de Compostela, Centro Galego de Arte Contemporánea, 2001, pg. 24.

célebre Anthony Caro (n.1924), escultor abstracto inglês cujo trabalho com o metal atraía alunos de várias proveniências.

Mas nem Anthony Caro, nem a Saint Martin's ou mesmo Londres impressionaram o escultor português. «Fui sempre encontrar algo que, no fundo, estava viciado no estereótipo, em qualquer uma das situações e nos níveis [de ensino] por que passava».<sup>6</sup> Alberto Carneiro assinala dois eventos verdadeiramente marcantes nesses tempos de estrangeirado<sup>7</sup> – uma exposição sobre as manifestações Tantra, no início de 1969, que seria determinante para a sua formação pessoal e artística e, no mesmo ano, a célebre exposição, *When Attitudes Become Form*, que marcava o reconhecimento da arte como processo.

Assim, regressaria a Portugal em 1970 mas, apesar da Saint Martin's não o ter entusiasmado, na reclusão do seu quarto londrino foi construindo as bases da sua obra futura. Por isso, conta, «a deslocação para Londres foi fundamental, nesse processo de reelaboração profunda sobre a minha identidade, favorecida naturalmente pelo afastamento físico de uma realidade que eu podia perceber de outra maneira estando longe. Quando regresso aqui apreendo as coisas de outra maneira»<sup>8</sup>.

Regressa também à Escola Superior de Belas Artes do Porto, agora como assistente. «Entrei convidado pelos arquitectos, no ano lectivo de 70-71, para ensinar desenho no curso de arquitectura. No ano seguinte convidaram-me a dar aulas de escultura. Aceitei com a condição de escolher a cadeira. Escolhi duas, 'Iniciação à Escultura' e 'Iniciação à Tecnologia da Escultura', fundindo-as numa única e procurando estabelecer com a pintura e o desenho uma relação de colaboração<sup>9</sup>». Durante algum tempo deu aulas nos dois cursos, depois, «no período da Revolução, fiquei em exclusivo a trabalhar naquilo que pensava ser a reforma do curso de escultura (...). O ano lectivo de 75-76 foi o último em que trabalhei no curso de escultura. Verifiquei que não havia condições para avançar com

---

<sup>6</sup> Idem, pg. 35.

<sup>7</sup> «As exposições na altura também eram pouco interessantes. Já não era por ali também, relativamente ao que se passava, que eu queria ir. O que me toca profundamente, do que fui ver, não em Londres (embora também tivesse ido depois a Londres), em Amesterdão, foi a exposição «Quando as Atitudes Tomam Forma». Nessa exposição foi a primeira vez que se mostraram coisas que vêm da Arte Povera, da América e que se fez a fusão de várias coisas». Alberto Carneiro, entrevista presencial, 13 de Junho de 2005.

<sup>8</sup> Alberto Carneiro, entrevista presencial, 13 de Junho de 2005.

<sup>9</sup> «Alberto Carneiro conversa com Bernardo Pinto de Almeida», in *UPORTO*, nº 16, Junho de 2005, pg. 32. (fig. 6.75 a 6.80)

aquilo que me interessava e como, por outro lado, havia condições de trabalho inter-grupal na Architectura, e nessa altura estava interessado nessa via, decidi ficar na Architectura»<sup>10</sup>.

Ficou a leccionar a cadeira de Desenho e fez a carreira académica até à Agregação,<sup>11</sup> tendo-se reformado como Professor Associado. Nesta disciplina deu sentido a toda uma aprendizagem em que fundou também a sua obra, apesar das diferentes fases por que esta passou.

Na sua primeira exposição individual estavam já em desenvolvimento alguma das noções que iria mais tarde pôr em prática no ensino e na obra. No catálogo da exposição prestava «homenagem ao autor da Vénus de Willendorf» e nele publicou três pequenos textos: um de Bachelard, um de Ezra Pound e outro de Nietzsche.<sup>12</sup>

Bachelard foi uma influência fecunda e duradoura para Alberto Carneiro. «Foi um encontro fulgurante. Encontrei o Gaston Bachelard, pelo dizer do Eugénio de Andrade, por volta de 64 e fiquei siderado porque o pensamento do Bachelard relativamente à matéria, aos elementos, consubstanciava uma teoria que eu intuía na prática do meu trabalho. E foi como um sustentáculo, uma revelação, que me deu orientações muito mais claras sobre aquelas que eu já tinha e às quais tinha chegado de maneira intuitiva»<sup>13</sup>.

De outro modo, a homenagem à Vénus de Willendorf significava, como escreveu Bernardo Pinto de Almeida, «uma indicação incisiva de um caminho que chamava a si toda a tradição da escultura de todos os tempos e de todos os lugares, ao mesmo tempo que tornava explícito o desígnio do artista por relação com a necessidade de fundar a sua tradição numa ancestralidade»<sup>14</sup>. Espaço, matéria e tempo, contidos nestas referências, tornavam-se para Alberto Carneiro linhas de orientação determinantes.

---

<sup>10</sup> Idem, pg. 32.

<sup>11</sup> Publicou a lição de agregação sob o tema *Campo Sujeito e Representação no Ensino e na Prática do Desenho/Projecto*, Porto, FBAUP Publicações, 1995.

<sup>12</sup> De Gaston Bachelard um texto de *La Phénoménologie du Rond*, de Ezra Pound e Nietzsche, textos evocando Dionísio. Ver catálogo da exposição, *Alberto Carneiro*, Porto, ESBAP, Maio de 1967, (desdobrável).

<sup>13</sup> Alberto Carneiro, entrevista presencial, 13 de Junho de 2005.

<sup>14</sup> Bernardo Pinto de Almeida, «Idade de Homem», *Alberto Carneiro*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Porto, Fundação de Serralves, 1991, pg. 17.

No entanto, o escultor conta que na altura da exposição na Escola de Belas Artes do Porto passou todas as manhãs, durante os trinta dias de duração da exposição, na sala sozinho «porque tinha a impressão de que não era aquilo que me interessava. Mas não sabia onde havia de ir». Em «Das Notas para um diário» escrevia, em Setembro de 1967, «O momento de crise é já longo. A necessidade de passar a um novo estágio de relações com o mundo através do meu trabalho torna-se imperiosa. Estou mais perto da origem, mas não ainda suficientemente liberto dos meus mortos. Ainda não vejo por inteiro a nítida criancinha de que preciso para trabalhar as minhas ideias. Não é fácil alijar o supérfluo da minha própria cultura. Este furor em me apropriar das coisas simples conflitua com a tendência reflexa e ainda não dominada para as manifestações barrocas. Tenho que encontrar a árvore dos frutos sazoados à sombra da qual brinquei»<sup>15</sup>.

É esta consciência muito aguda de um momento de passagem que o leva a decidir partir para Londres, lugar onde, como já sabemos, não encontrou o que queria, mas onde começou a descobrir o que procurava.

Regressado de Londres, exporá na Galeria Alvarez, em 1971, o «Caderno Preto», que contém um conjunto de projectos que enunciam o pensamento e a atitude do autor em relação à arte e à relação desta com o mundo. Essa «caixa negra», como lhe chamou Bernardo Pinto de Almeida<sup>16</sup>, contém igualmente o texto que condensa, em linguagem verbal, as suas inquietações e investigações, intitulado «Das notas para um diário». Do mesmo período são as «Notas para um Manifesto da Arte Ecológica» (1968-1971)<sup>17</sup>, outro texto em que Alberto Carneiro aborda poeticamente as questões que o inquietam e que estarão presentes, de outro modo, nas obras que cria em finais da década de sessenta, inícios de setenta. Se a ideia de ancestralidade estava presente na exposição da Escola de Belas Artes do Porto, na sua «Homenagem ao autor da Vénus de Willendorf», ela torna-se mais clara nestes textos em que escreve: «Uma nuvem, uma árvore, uma flor, um punhado de terra, uma pedra situam-se no mesmo plano estético em que eu me movo: são parte integrante do meu mundo, são um manancial de sensações vindas de todos os tempos,

---

<sup>15</sup> Alberto Carneiro, «Das Notas para um Diário», in *Alberto Carneiro*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Porto, Fundação de Serralves, 1991, pg 62. (fig 6.52 a 6.53)

<sup>16</sup> Bernardo Pinto de Almeida, «Idade de Homem», *Alberto Carneiro*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Porto, Fundação de Serralves, 1991, pg. 18.

<sup>17</sup> Texto publicado em *Alberto Carneiro*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Porto, Fundação de Serralves, 1991, e em *Alberto Carneiro*, Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela, 2001, pg. 178. (Fig. 6.51)



através de uma memória que tem a idade do homem»<sup>18</sup>. No entanto, esta «memória» passa agora assumidamente pelo próprio autor, pela sua experiência e pela sua memória profunda.

É neste sentido que João Fernandes afirma, concisamente, que «A obra de Alberto Carneiro suscita uma reflexão particular sobre a condição da arte enquanto criação de uma evidência da natureza na construção da relação humana com o mundo. O fazer do artista releva da acção do corpo sobre a matéria, reinventando os sentidos possíveis de uma apropriação e transformação do natural pelo humano»<sup>19</sup> e define, ainda no mesmo texto: «o artista constrói um programa comunicacional no qual se cruzam o sujeito (o artista), o objecto (a natureza) e o espectador (o intérprete da relação artista-natureza ...)»<sup>20</sup>.

Obras de finais dos anos sessenta e inícios de setenta, como «O Canavial: memória metamorfose de um corpo ausente», «Uma floresta para os teus sonhos» ou «Os 4 elementos», entre outras, materializam, de formas diversas, estas noções.

«Canavial: memória metamorfose de um corpo ausente» (1968/1973) consiste num ambiente penetrável pelo espectador, constituído por um conjunto de canas naturais dispostas obliquamente, nas quais estão coladas fitas de várias cores, com o objectivo de que cada cana se individualize perante o olhar (fig.5 a 6.10). Existe, como em quase todas as obras do escultor, um desenho ou projecto que exemplifica uma das possíveis instalações da obra, no entanto o autor sublinha que se trata apenas de um eventual esquema de montagem.

«Uma floresta para os teus sonhos» (fig. 6.22 a 6.28) foi criada, materializada e apresentada em 1971, numa exposição individual na Galeria Buchholz. Consiste num conjunto de troncos, espécie de árvores decepadas, de alturas diferentes, dispostos numa sala, e permitindo que o espectador percorra o espaço criado entre eles.

---

<sup>18</sup> Alberto Carneiro, «Das Notas Para um Diário» in *Caderno Preto*, Londres / Porto, edição de autor, 1968-1971. (fig 6.54)

<sup>19</sup> João Fernandes, «Alberto Carneiro: a evidência da natureza na construção da relação humana com o mundo», *Alberto Carneiro*, Centro Galego de Arte Contemporânea, pg. 104.

<sup>20</sup> Idem, *ibidem*, pg 105.

«Os 4 elementos» (1969-70), (fig.6.11 a 6.20), consiste num «espaço dentro do espaço» constituído por um cubo de dois metros por dois, definido através de um fino tubo metálico. Os quatro elementos estão presentes, de forma real, água, terra, madeira queimada (evocando o fogo) e ar (árvore) e, de forma virtual, através do recurso à fotografia que regista momentos em que o autor intervém na natureza, numa espécie de performance intimista.

Nestas obras, a relação de que falava João Fernandes entre sujeito (artista), objecto (natureza) e espectador é fundada num pensamento complexo que se estrutura com base em dois alicerces muito fortes: as memórias e vivências relacionadas com a infância do autor e o interesse que foi desenvolvendo pelas doutrinas orientais, abrangendo sobretudo o Tantra, o Tao e o Zen. Estas referências, juntamente com outras já citadas e sobretudo com o pensamento de Bachelard sobre a matéria, estão na origem de pesquisas diversas, cujas etapas são as suas próprias obras, acompanhadas por breves textos poéticos e teóricos, embora nunca sistemáticos, que as completam ou as prolongam.

Na obra de Alberto Carneiro, a influência das doutrinas orientais assume matizes diferentes, no entanto é algo que permanece e que irrompe com uma força notável nas peças de finais da década de sessenta e inícios de setenta. Este pensamento serviu-lhe para ultrapassar uma dualidade há muito presente na cultura ocidental<sup>21</sup>. As doutrinas orientais foram um alargar de horizontes que permitiu ultrapassar a cisão entre conhecimento adquirido e inato, entre as grandes vias filosóficas que determinaram o pensamento ocidental – platónica e aristotélica – ou entre razão e sensibilidade como formas de conhecimento e estruturação do real. «O que me interessou no Zen, no Tantra ou no Tao tem a ver com aquilo que me causava alguns engulhos na situação ocidental. As dicotomias do Bem versus Mal, ou isto ou aquilo. O taoísmo diz que o que é importante não é isto ou aquilo, é o que está entre as coisas, o que transita entre as coisas. O pensamento ocidental só chegou aí muito recentemente».<sup>22</sup> Esta ultrapassagem do dualismo ocidental significa o entendimento de que pensar e sentir não existem separadamente, mas sim em conjunto, de forma interdependente.

---

<sup>21</sup> Conta ainda, «fui católico, apostólico romano e crentíssimo até aos 17 anos, tornei-me ateu e depois agnóstico. Não tenho crenças, mas interessam-me as doutrinas orientais. Porque estão mais próximas daquilo que é a minha própria existência», entrevista presencial, 1 de Junho de 2005.

<sup>22</sup> Alberto Carneiro, entrevista presencial, 1 de Junho de 2005.

A Mandala – representação que ocorre em várias culturas orientais simbolizando a relação do corpo com a mente e, ao mesmo tempo, da relação do humano como o cosmos, e que o autor define como «meio através do qual se processa uma meditação que transita entre o ser-se mais profundo e o cosmos»<sup>23</sup> – tornou-se fundamental na obra de Alberto Carneiro desde finais dos anos sessenta até ao presente. Em «Canavial: memória metamorfose de um corpo ausente» ou em «Uma floresta para os teus sonhos» a representação mandálica está presente, formalmente, na sua habitual relação do círculo com o quadrado, na relação do natural com o arquitectónico que habita, como terá escrito Ernesto de Sousa e, na prática, na procura de envolvimento do espectador, na chamada de atenção para a realidade ou, como escreveu Bernardo Pinto de Almeida, como «lugar activo em que a obra se lhe revela como um caminho de iluminação da sua própria consciência».<sup>24</sup>

A propósito da influência das doutrinas orientais, explica numa entrevista publicada recentemente, «o que me interessa é o que transita entre as coisas. A minha aproximação ao zen, ou ao taoismo, ou ao tantrismo, não no sentido de uma prática mas de uma consciência de ser, de estar no mundo tem, mais uma vez, a ver com esse princípio. Não acredito no “Penso logo existo”, até porque é anti-natural, naturalmente que existimos antes de pensar... e portanto o pensamento vem como uma consequência do existir e do ser, embora o influencie»<sup>25</sup> e conclui «tudo não funciona senão com tudo», reafirmando a consciência do princípio da interdependência de tudo o que existe, e consequentemente a estreita relação entre «natureza primeira» e «natureza segunda».

Alberto Carneiro refere que o pensamento ocidental só «muito recentemente chegou aí». Mas numa auto-entrevista que publicou no catálogo da sua exposição em Basileia, em 1979, deixava preto no branco: Hoje sinto, logo existo e depois penso como transformação do sentir e renovação do existir – a criatividade afinal» e acrescentava «Todo o projecto do meu trabalho se tem aferido pela consciência disso. Há muito que procuro em mim, e pelo meu trabalho, um entendimento mais profundo de como vou sendo e porque o sou; as

---

<sup>23</sup> Alberto Carneiro, entrevista presencial, 13 de Junho de 2005.

<sup>24</sup> Bernardo Pinto de Almeida, «Idade de Homem», *Alberto Carneiro*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Porto, Fundação de Serralves, 1991, pg. 20.

<sup>25</sup> «Alberto Carneiro conversa com Bernardo Pinto de Almeida», in *UPORTO*, nº16, Junho de 2005, pg. 35. (fig. 6.75 a 6.80)

minhas transformações e a sua teoria (...) Foi pela tomada desta consciência que em 1968 o meu trabalho se transformou.<sup>26</sup>

Se nas «Notas para um manifesto da arte ecológica» escrevia «A arte ecológica será um regresso à origem das nossas próprias fontes: a reabilitação das coisas mais simples no significado da comunicação estética: não através de um processo de ordem cultural (...) mas pela consciência das essencialidades...», chamando a atenção para a necessidade de um olhar atento para a natureza natural, o texto «Das notas para um diário» inclui, datada de 1965, a célebre passagem onde se pode ler «A natureza sonha nos meus olhos desde a infância. Quantas vezes adormeci entre as ervas? A minha primeira casa foi em cima da cerejeira que é hoje uma escultura. Entre o meu corpo e a terra houve sempre uma identidade profunda. A floresta ou a montanha que eu trabalho num tronco de árvore ou num bloco de pedra fazem parte integrante do meu ser. O meu trabalho é sempre uma apropriação totalizadora da matéria recriada a dois níveis: o da posse bruta através do furor existencial e o da posse mental pela necessidade de me reencontrar com as raízes de mim mesmo»<sup>27</sup>, onde Alberto Carneiro expunha já a necessidade de síntese entre a natureza natural e natureza cultural.

Em obras como «Canavial: memória metamorfose de um corpo ausente» (1968), materializada pela primeira vez em 1973, «Uma floresta para os teus sonhos» (1971), ou mais tarde em «Um campo depois da colheita para deleite estético do nosso corpo», Alberto Carneiro procuraria estabelecer uma relação entre arte e natureza, envolvendo sensorialmente o espectador e tornando-o parte integrante da obra. A necessidade de convocar o espectador para participar activamente da obra, não apenas enquanto sujeito passivo que a entende, acabando-a por assim dizer, mas também como sujeito activo que dela faz parte em determinado momento, está relacionada com uma ética criativa que se funda nos pressupostos apresentados anteriormente e não num interesse pela vanguarda artística que lhe tivesse chegado através de influências visuais directas. Aliás, Alberto Carneiro reforça que aquilo que influencia o seu trabalho não lhe chega pelo lado da arte, «as influências (...) vêm sempre mais do lado da filosofia, da poesia, da antropologia... das leituras mais do que do outro lado». Como escreveu Javier Maderuelo, «Si bien

---

<sup>26</sup> Alberto Carneiro, *Alberto Carneiro*, (auto-entrevista) Basel, Art 10'79, Lisboa, Quadrum, Junho de 1979, pg. 3. (fig. 6.57 a 6.67)

<sup>27</sup> Alberto Carneiro, «Das Notas para um Diário», in *Alberto Carneiro*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Porto, Fundação de Serralves, 1991, pg 40. 8 (fig. 6.53 a 6.53).

podemos situar el trabajo de Carneiro de finales de los años sesenta y principios de los setenta junto a los de Richard Long, Hamish Fulton, David Nash, Andy Goldsworthy, Roger Ackling, Chris Drury o Raymond Moore, hay unas circunstancias vivenciales, emotivas e espirituales que diferencian claramente las obras de Alberto Carneiro de las de sus coetáneos británicos, a pesar de haber utilizado medios y técnicas muy próximos de ellos<sup>28</sup>.

Memória, natureza e corpo são assuntos recorrentes e temas que se interligam praticamente em todos os trabalhos de Alberto Carneiro. Assim, a criação de obras que envolvessem todos os sentidos foi em dada altura uma meta a atingir. É possível falar do sabor das laranjas de «O laranjal» (1968) ou mesmo do tom suave da voz feminina que lê o poema escrito pelo autor, ou recordar o contacto das mãos com o feno de «Um campo depois da colheita para deleite estético do nosso corpo».

No «Caderno Preto», Alberto Carneiro escrevia, num balão de banda-desenhada num auto-retrato em fotografia «My hands have no meanings anymore». Sinalizava ao mesmo tempo, do ponto de vista da criação, o abandono de um dispositivo escultórico em que o trabalho do artista se fizesse através do recurso ao fazer manual, mas também no plano da recepção, a necessidade de uma arte fruível não apenas através do olhar. Na primeira (ou última<sup>29</sup>) página do «Caderno Preto» escreve no projecto para «A desert and Two Oasis»: «Feel, all what you are seeing, through your skin. You have millions of eyes in it, your ears, tongue, nose, skin are the same important medium than your eyes towards your art-form-feelings»<sup>30</sup>.

Pensar a arte, pensar a natureza e a relação entre ambas levaria inevitavelmente a uma necessidade de envolver o corpo todo para que a relação fosse verdadeira e intensa. Alberto Carneiro declara que «fora da experiência de cada um não há nada. Cada um canaliza o mundo, entende o mundo, absorve as coisas, apropria-se delas, leva-as para casa ou não, recusa ou aceita em função da sua experiência».<sup>31</sup>

---

<sup>28</sup> Javier Maderuelo, «Alberto Carneiro: sobre la naturaleza y el agua», *Alberto Carneiro – Sobre los Árboles y el agua*, Huesca, Diputación de Huesca, 1999, pg. 6.

<sup>29</sup> O *Caderno Preto* apresenta-se como uma sucessão de projectos e pensamentos sem princípio nem fim. Pode começar-se a folheá-lo de um lado ou de outro uma vez que metade das páginas estão invertidas em relação à outra metade.

<sup>30</sup> *Caderno Preto*, Londres / Porto, edição de autor, 1968-1971.

<sup>31</sup> Alberto Carneiro, entrevista presencial, 1 de Junho de 2005.

A consciência de que o ser humano é fruto da própria experiência, e inclusivamente uma experiência que se inscreve no corpo e da qual por vezes não tem sequer consciência, mas que de qualquer forma influencia o que faz e o modo como faz e vê as coisas, chegou-lhe bastante cedo. Conta que, durante anos, como santeiro, repetiu os mesmos gestos e quando ingressou na Escola de Belas Artes do Porto e tinha aulas com modelo vivo sentia muita facilidade em reproduzi-lo, excepto quando chegava às mãos e aos pés, nessa altura «saía-me sempre a mãozinha e o pezinho da Nossa Senhora».

Conta ainda que em 1963-64 fez três Afrodites em Pedra Ançã com um carácter antropomórfico e que tinha uma delas na sua casa, numa zona de passagem entre o quarto e a casa de banho. Uma noite faltou a luz «tacteei e sofri uma espécie de choque porque encontrei o “corpo” da minha companheira da altura. Nunca o tinha visto na escultura. Com os olhos nunca tinha notado que lá estava (...) No dia seguinte levei aquilo para o pátio e lá estava o corpo da minha companheira. Foi uma revelação para mim, porque as mãos tinham passado o corpo por uma reminiscência, que era eu conhecer o corpo através das mãos. Isto foi revolucionário para mim e para o meu trabalho»<sup>32</sup>.

Apesar deste episódio ter acontecido apenas em 1976, conforme recorda o autor, a verdade é que esta consciência da memória do corpo parece atravessar o seu trabalho desde muito cedo. No entanto, 1976 é o ano em que cria uma obra decisiva no seu percurso, a que chamará «Trajecto de Um Corpo» (fig. 6.2). Este trabalho, que vem no seguimento de outros de carácter processual como as Operações Estéticas em Caldas de Aregos ou Vilar de Perdizes, estabelece a relação entre a memória inscrita no corpo, a natureza natural e a arte. Para «Trajecto de um corpo» escolhe uma pedra na praia de Labrute, onde tem múltiplas vivências importantes ao longo da sua vida, com um escopro e uma maceta faz nela dois orifícios, leva-a até ao vale de S. Mamede do Coronado, «onde ficava o ribeiro onde me banhava quando era criança». A pedra passa por diversos lugares e o processo é registado através de fotografias em que o corpo nu do autor envolve a pedra numa relação quase sexual. A pedra é depois exposta na Galeria Quadrum e em seguida levada para a montanha, onde ficou. Todo o processo dura cerca de um ano e a obra é composta por 46

---

<sup>32</sup> Alberto Carneiro, entrevista Presencial, 13 de Junho de 2005.

fotografias de 18 por 24 cm, sendo a sua materialidade apenas o registo de uma performance íntima.

A passagem da pedra pela galeria é determinante, como lugar de autenticação do objecto natural. Em «Os sete rituais estéticos sobre um feixe de vimes na paisagem», (fig. 6.32 a 6.41) de 1975, a relação entre os elementos da natureza e o espaço da arte é também equacionada. «O feixe de vimes é o elemento agregador que vai marcando o sítio e o espaço de acção para cada ritual e agregando os “elementos qualificativos do sistema de relações estéticas” materiais da terra que se transformam em matéria da arte pela síntese dos sete rituais no sítio da arte – a galeria ou o museu. Percorremos assim todo o trajecto que se autenticou no sítio da arte» e conclui «Fora do sítio da arte não há comunicação, transferência ou revolução estética».<sup>33</sup>

A fase em que Alberto Carneiro recusa as tecnologias aprendidas pelas mãos termina com a década de 70. Em 1981 apresenta «Corpo Subtil», (fig. 6.3 a 6.4) a sua obra mais complexa deste período e aquela que fará a transição para uma nova fase. De acordo com o tantrismo, o corpo subtil é a instância que fica entre o corpo grosseiro e o corpo mental. Na instalação encontram-se gravados em ardósia 84 aforismos sobre os temas do ar, da morte, do tempo, do fogo, do corpo, da arte, do labirinto, da árvore, da terra, da vida, do espaço e da água. Nela, Alberto Carneiro reúne «aquilo que é ao mesmo tempo a chave e o ‘testamento’ da sua própria obra...»<sup>34</sup>, recorrendo mais uma vez à figura da Mandala. «Resolvi fazer o meu testamento. Porque tinha uma premonição estranha, que nunca me angustiou, de que morreria aos 45 anos. Fiz o ‘Corpo Subtil’ ao longo de dois anos, que seria a minha última obra. Se ler os aforismos percebe. Foram escritos na ardósia pacientemente. Enquanto gravava um, escrevia outro, e assim sucessivamente. Segundo os temas que atravessaram a minha obra toda, os temas que formam a rede de interesses da minha obra»<sup>35</sup>.

Depois de ter apresentado «O corpo subtil» na Galeria Quadrum, decidiu que tinha acabado ali a sua obra e ficou sem trabalhar. Do ponto de vista psicológico, o resultado não

---

<sup>33</sup> Alberto Carneiro, *Alberto Carneiro*, (auto-entrevista) Basel, Art 10’79, Lisboa, Quadrum, Junho de 1979, pgs. 11-12. (fig. 6.57 a 6.67)

<sup>34</sup> Bernardo Pinto de Almeida, «Idade de Homem», in *Alberto Carneiro*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Porto, Fundação de Serralves, 1991, pg. 23. (fig. 6.75 a 6.80)

<sup>35</sup> Alberto Carneiro, entrevista presencial, 13 de Junho de 2005.

foi o melhor e viu-se obrigado, inclusive pela opinião médica de alguns amigos, a regressar ao trabalho. «Vim para casa pensar no assunto e disse: tenho que recomeçar uma fase nova no meu trabalho. Regresso às mãos. Mas não posso regressar da mesma maneira. Tenho que regressar com tudo, mesmo com o período de recusa das mãos»<sup>36</sup>.

Alberto Carneiro assume assim um prazer ao qual já não quer renunciar. A memória das mãos sobre a matéria é intensa e parece tudo querer fazer nesse desejo de se apropriar completamente, fisicamente desta, transformá-la por acção do próprio corpo. Era algo que estava a começar a acontecer em «Trajecto de um corpo», em que o envolvimento físico com a matéria, assim como a pequena transformação da pedra por acção das mãos (pela abertura nela de dois orifícios), eram já premonitórios.

## **Processo Criativo, Materiais e Técnicas. Contexto e Significação**

A obra de Alberto Carneiro tem suscitado diversos textos de críticos e historiadores e, inclusivamente, do próprio artista. Dada a complexidade dos temas e das possíveis teias de significações que se podem estabelecer entre as obras do autor, pouco ou nada se tem escrito sobre a sua materialidade e a relação desta com os aspectos semânticos e os critérios de preservação. No entanto, por diversas razões, como se verá, estes aspectos apresentam extraordinária importância na obra do escultor.

### ***Canavial: memória metamorfose de um corpo ausente, 1968***

Alberto Carneiro data de 1968 (dia 12 de Dezembro às duas e meia da tarde) a obra «O Canavial: memória metamorfose de um corpo ausente», embora só a tenha materializado em 1973, na Galeria Quadrante em Lisboa. O «Canavial» foi resultado de uma anamnese no seu quarto em Londres, que mudou a orientação do seu trabalho, ainda que só viesse a materializá-la mais tarde. O autor conta: «Já estava tudo em gestação como é evidente, dentro de mim as coisas já se movimentavam, já se moviam há muito tempo nessa direcção. É mais do que evidente. Mas ainda não tinham tomado forma. Foi exactamente no dia 12 de Dezembro, (...) às duas e meia da tarde, no meu quarto em Londres. Não sei o

---

<sup>36</sup> Idem.



segundo, mas sei que eram exactamente duas e meia da tarde. Foi um flash, como outros flashes aconteceram...»<sup>37</sup>.

Alberto Carneiro afirma peremptoriamente que a concepção da obra é de 1968: «a obra tem essa data. As obras para mim têm a data da concepção delas. Posso escrever um poema e publicá-lo só daqui a vinte anos. Ele terá a data de quando foi escrito. Há desenhos que só mostrei agora e que têm 42 anos»<sup>38</sup>, explica.

A obra foi adquirida para o acervo da Caixa Geral de Depósitos, que segundo esclarece o autor, «tem um conjunto de elementos», ou melhor, a propriedade da obra. No entanto, a materialização de «Canavial: memória metamorfose de um corpo ausente» não tem necessariamente, como veremos adiante, de recorrer a estes elementos.

O projecto do «Canavial», (fig. 6.6) datado de Dezembro de 1968, prevê um conjunto de canas, de número variável em função do espaço de exposição a ocupar. «Esta obra pode ir de uma única cana a um trilião». Deste projecto de uma página fazem parte vários desenhos com plantas e cortes para uma instalação da obra. Mas é apenas «um esquema», entre várias opções possíveis, até porque, segundo explica o autor, o material determina em certos momentos, consoante as situações e as posições, formas diferentes»<sup>39</sup>.

Junto à assinatura podemos ler as palavras «Da minha infância guardei as horas de encantamento das correrias pelo campos (as flores e os frutos roubados, os gorgueios dos pássaros, a erva imensamente verde. O passar do ribeiro e o sentir dum corpo deitado no canavial)».<sup>40</sup> Em entrevista, Alberto Carneiro explica que os textos que se encontram junto dos desenhos remetem para a sua primeira infância, e ainda que na origem da obra está uma reminiscência da sua primeira experiência erótica com cerca de 6 anos. Afirma a propósito, «A minha criação tem que ter a ver com a experiência vivida. São sempre reminiscências de coisas que passaram por mim, ou eu passei por elas. Não são recordações, ou imagens muito fixas, são acima de tudo sentimentos. São coisas que se inscreveram, que se arquivaram no meu esquema corporal, como qualquer coisa que se

---

<sup>37</sup> Alberto Carneiro, entrevista presencial, 13 de Junho de 2005.

<sup>38</sup> Idem.

<sup>39</sup> Alberto Carneiro, entrevista presencial, 13 de Junho de 2005.

<sup>40</sup> Ver projecto publicado em *Alberto Carneiro*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Porto, Fundação de Serralves, 1991, pg. 66, ou em *Alberto Carneiro*, Santiago de Compostela, Centro Galego de Arte Contemporânea, 2001, pg. 41.

tornou matricial. É assim que funciona».<sup>41</sup> Neste contexto, lembra a frase muito citada das suas «Notas para um diário» em que diz que ele próprio é simultaneamente «reflexo de uma natureza bruta e simultaneamente fruto de uma natureza reflexiva muito forte».<sup>42</sup>

No projecto pode ler-se ainda a frase «As imagens que percepciono na convenção das imagens são minhas e não as dos objectos que me rodeiam, eu modifico o mundo ao visualizá-lo». A relação entre natureza e arte está já explícita neste projecto e em óbvia comunhão com os princípios éticos, ainda que poéticos também, que dão corpo à «Notas para um manifesto da arte ecológica». Este texto, cuja data de início coincide com a data do projecto do «Canavial», abre com a frase «A arte faz-se para transformar as imagens do quotidiano», e avança com a definição «A arte ecológica será o renascer duma alegria natural no encontro com a natureza renovada e já infinitamente próxima: obra em mutação na consciência do inconsciente dum tempo distante e outra vez nominada na posse de sensações estéticas futura e *naturezadamente* reversíveis».<sup>43</sup> A relação entre ética e estética torna-se aqui muito clara.

Em 1973, Alberto Carneiro materializa pela primeira vez o «Canavial», na Galeria Quadrante, em Lisboa. As canas que dão forma ao canavial são dispostas ascensionalmente, formando conjuntos de vários elementos, atados em cima com rafia. Cada cana é individualizada com uma pequena cinta de cor contendo um algarismo ou uma letra do alfabeto, de forma aleatória. As cintas são colocadas a níveis diferentes, conforme indicam os desenhos do projecto. O emaranhado de canas prevê a possibilidade do espectador poder circular dentro da instalação, aspecto considerado fundamental pelo autor.

---

<sup>41</sup> «É por isso que a invenção do «Canavial» tem tanta importância. Essa reminiscência foi fulgurante porque me atirou imediatamente para um processo, para o encontro com o Zen, com o Tao, com a vida de Londres, o ambiente dos espectáculos, etc. mais do que as exposições», Alberto Carneiro, entrevista presencial, 13 de Junho de 2005.

<sup>42</sup> Alberto Carneiro, entrevista presencial, 13 de Junho de 2005. A frase original é diferente: «O meu trabalho é sempre uma apropriação totalizadora da matéria recriada a dois níveis: o da posse bruta através do furor existencial dos sentidos e o da posse mental pela necessidade de me reencontrar nas raízes de mim mesmo». Ver «Das Notas para um diário» (5 de Maio de 1965) in *Alberto Carneiro*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Porto, Fundação de Serralves, 1991, pg. 40-41. (fig. 6.52 a 6.53)

<sup>43</sup> Alberto Carneiro, «Notas para um manifesto da Arte Ecológica», Dezembro de 1968 – Fevereiro de 1972, publicado em *Alberto Carneiro*, Santiago de Compostela, Centro Galego de Arte Contemporânea, pg. 178. (fig. 6.51)

O «Canavial» é atravessado por uma intenção estética, bastante clara no modo como as canas desenham as linhas oblíquas no espaço penetrável, mas também na «sinalética reversível», nome que o autor dá, no projecto, às cintas de cor vermelha, verde, amarela e azul, nas quais decalca algarismos de 0 a 9 e letras de A a Z, aos quais chamou «sinais possíveis para recriação do corpo ausente».

O autor explica que os algarismos e as letras não têm uma razão de ser, «a ordem é aleatória. (...) Vão sendo colocados. Eram feitos com letras de decalque», mas acrescenta: «Aquilo a que chamei sinalética reversível, constituída “pelas imagens que percepciono na convenção das imagens que são as minhas e não as dos objectos”», ou seja, as cintas de cor numeradas ou marcadas com letras, determinam a apropriação e transformação dos elementos naturais em elementos culturais, que depois ganham o estatuto de obra de arte ao serem colocados no espaço da galeria. Por isso nas «Notas para um manifesto da arte ecológica» lê-se ainda: «O que nós podemos comunicar ao recriar uma árvore, na necessidade de a possuímos, não serão concerteza os valores que nos ligam a ela na circunstância desse momento, mas sim os lugares onde poderá acontecer a recriação das memórias que todos nós temos de árvores. Nós não afirmaremos que uma árvore é uma obra de arte. Nós apenas diremos que poderemos transformá-la em obra de arte»<sup>44</sup>.

Para além das clara intenções éticas e teóricas, ao interrogarmos o autor sobre se haveria intencionalidade estética na disposição das cintas coloridas, a sua resposta foi afirmativa: «Sim. Para que cada cana se individualize do conjunto»<sup>45</sup>. E não há dúvida de que se verifica uma dinâmica das canas, que desenham oblíquas em diversos sentidos, naturalmente reforçada pela pontuação colorida das cintas. No entanto adverte, «No fundo não é a forma que interessa. A forma está lá para definir um espaço e para dinamizar o espaço». O título da obra remete, na realidade, para esta questão ao propor a «memória / metamorfose de um corpo ausente». Num texto publicado mais tarde na *Colóquio Artes*, o crítico e amigo de Alberto Carneiro, Ernesto de Sousa, escrevia: «Num breve encontro que tive com o autor, na galeria de Lisboa [Quadrante], ele disse-me: “Olha que o canavial em si não interessa – é apenas o sinal... de uma ausência!»<sup>46</sup>.

---

<sup>44</sup> «Notas para um manifesto da arte ecológica», *op. cit.*, pg. 62. (fig. 6.51)

<sup>45</sup> Alberto Carneiro, entrevista presencial, 13 de Junho de 2005.

<sup>46</sup> Ernesto de Sousa «A arte ecológica e a reserva Lírica de Alberto Carneiro», in *Colóquio Artes*, Fevereiro de 1974. Republicado em *Alberto Carneiro*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Porto Fundação de Serralves, 1991, pg. 200.

O título, tal como o de outras obras, como por exemplo «Uma floresta para os teus sonhos» ou «Um campo depois da colheita para deleite estético do nosso corpo» tem uma componente de «alerta para a acção». Alberto Carneiro referia-se a uma ausência que criaria um desejo de acção. A ausência, que o «aprisionamento» de um canavial na sala de uma galeria, onde não existe ribeiro ou gorgeios de pássaros, pode criar. Tal como o autor escrevia nas «Notas para um diário», deste período, «o que eu lhe ofereço é um programa para a acção» e Bernardo Pinto de Almeida escreverá mais tarde que a arte para Alberto Carneiro «não existe fora de um contexto de intervenção ética, enquanto princípio de transformação, de transfiguração de consciência e alargamento das suas potencialidades»<sup>47</sup>.

Assim, ética e estética cruzam-se nesta como em muitas outras obras de Alberto Carneiro. Mas a ética está profundamente ligada à intencionalidade estética, o que acontece em diversas obras do autor, mas particularmente em «Canavial». O autor não se identifica com qualquer estética gratuita ou decorativa, mas o seu projecto artístico passa, ao longo dos tempos, como ficou dito, pela superação das dualidades, encontrando inspiração para esse caminho nas doutrinas orientais. A relação entre ética e estética passa por aí e por este «Canavial» de forma muito evidente. Assim, materializar ou instalar a obra implica necessariamente a compreensão desta relação. Talvez por isso Alberto Carneiro nunca tenha deixado a cargo de outros esta tarefa.

### ***Uma floresta para os teus sonhos, 1970***

Dentro do mesmo espírito que originou o «Canavial», Alberto Carneiro criava em Dezembro de 1970 esta «Floresta»,<sup>48</sup> também uma espécie de Teatro-Escultura, como lhe chamou Ernesto de Sousa,<sup>49</sup> que evocava a natureza primeira, afirmando-se como arte. «Nós não afirmaremos que uma árvore é uma obra de arte. Nós apenas diremos que poderemos tomá-la e transformá-la em obra de arte», escrevia Alberto Carneiro nas «Notas para um manifesto da arte ecológica».<sup>50</sup> Estas árvores, encerradas no espaço da galeria,

---

<sup>47</sup> Bernardo Pinto de Almeida, «Mesóstico para Alberto Carneiro», in *Artes & Leilões*, n.º4, Abril/Maio de 1990, pg. 102.

<sup>48</sup> Ver projecto da obra, assinado e datado de Porto, Novembro – Dezembro de 1970. Seria exposta pela primeira vez na Galeria Buchholz, em Lisboa, no ano seguinte. (fig. 6.23)

<sup>49</sup> Ernesto de Sousa «A arte ecológica e a reserva Lírica de Alberto Carneiro», in *Colóquio Artes*, Fevereiro de 1974. Republicado em *Alberto Carneiro*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Porto Fundação de Serralves, 1991, pg. 200.

<sup>50</sup> «Notas para um manifesto da arte ecológica», 1968-1971, publicado em *Alberto Carneiro*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Porto Fundação de Serralves, 1991, pg. 62. (fig. 6.51)

transformadas em troncos cortados, evocando uma paisagem mais uma vez ausente, transformavam-se em «natureza segunda» ou arte.

Tal como para «Canavial», existe um projecto da obra (fig. 6.23). Nele se percebe que esta é constituída por 200 troncos de secção circular, embora não estejam definidos pormenores relativos às distâncias entre os elementos, à área ocupada, ao diâmetro dos troncos, entre outros detalhes. No projecto indica-se, no entanto, que materialmente a obra é constituída por um total de 200 troncos, 10 deles com 200 cm, 15 com 180 cm, 20 com 160 cm, 25 com 140 cm, 30 com 120 cm, outros 30 com 100 cm, 25 com 80 cm, 20 cm 60 cm, 15 com 40 cm e 10 com 20 cm, a unidade mínima.

A obra, hoje pertencente ao Museu do Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, é constituída por troncos em pinho descascado e tratado. Antes de terem recebido como destino dar forma a uma obra de arte e permanecer no interior de um edifício, museu ou galeria, foram tratados para serem postes telefónicos e, evidentemente, de acordo com essa função, para serem utilizados no exterior. O autor não sabe especificar o tipo de tratamento da madeira, recorda todavia que se tratava de «um líquido esverdeado que se dava sempre nos postos telefónicos para não apodrecerem (...) para que o caruncho, principalmente o caruncho, não entrasse»<sup>51</sup>.

Alberto Carneiro explica que lhe foi possível levar a cabo a obra em 1971, embora não tivesse dinheiro para a financiar, graças a um amigo que trabalhava como administrador de uma fábrica de tratamento de madeiras – a Soprem – que lhe ofereceu não apenas a matéria-prima como o transporte até à Galeria Buchholz, em Lisboa. O autor conta ainda que escolheu o material já tratado: «Já estava em parte transformado embora não tivesse perdido a aparência de árvore. Só tive que, em função das medidas que precisava, quer o diâmetro do tronco quer a altura, ir lá escolher. E foram cortados depois em função das medidas que dei».<sup>52</sup>

Sobre o processo criativo esclarece: «Já tinha pensado nos troncos. Toda a nomenclatura dos tamanhos, etc. foi pensada previamente e, digamos, uma conjugação espacial dos

---

<sup>51</sup> Alberto Carneiro, entrevista presencial, 13 de Junho de 2005.

<sup>52</sup> Idem.

troncos já estava também pensada. Estava só em busca da mediação. (...) Há situações em que tenho ideias e depois encontro as coisas que as ideias envolvem. Espero a mediação. Tenho que encontrar o suporte de mediação. Mas ao encontrar o suporte de mediação ele tem que fazer parte da obra, não o posso contrariar, neste sentido da sua existência, da sua energia»<sup>53</sup>.

Um episódio passado na Bienal de S. Paulo em 1977, na qual Alberto Carneiro representava Portugal, revela a importância do material da «Floresta» para o autor. A obra escolhida por Carneiro para a Bienal havia sido «Um campo depois da colheita para deleite estético do nosso corpo», que tinha materializado pela primeira vez no ano anterior, no âmbito da sua exposição retrospectiva, no Museu Soares dos Reis e na Bienal de Veneza. No entanto, o material, que supostamente viria do Rio Grande do Sul, não chegou e à última hora foi necessário improvisar. Ficou decidido que «Uma floresta para os teus sonhos» substituiria a obra antes escolhida, embora não a original. Alberto Carneiro viajou para um local a duzentos quilómetros de S. Paulo, onde fez a selecção dos troncos e os marcou para que fossem cortados. Seriam entregues no espaço da Bienal no dia seguinte. Conforme combinado, na data prevista chegou um camião carregado de troncos, no entanto os troncos não eram aqueles que o artista tinha seleccionado. A madeira era de eucalipto e não de pinho, como era suposto. Alberto Carneiro não autorizou que se instalasse a «Floresta» com este material e optou por manter o espaço que lhe era destinado na Bienal apenas com uma fotografia da obra escolhida inicialmente, uma legenda com o título «Um campo depois da colheita para deleite estético do nosso corpo» e a explicação da razão por que a obra não estava fisicamente presente<sup>54</sup>.

O título «Uma floresta para os teus sonhos» detém uma função determinante, tal como acontece com «Canavial: memória metamorfose de um corpo ausente» e ao explicá-lo Alberto Carneiro revela aquilo que considera fulcral na instalação. Declara que os títulos são sempre escolhidos *a posteriori* por dois motivos diferentes: «Primeiro porque ao nomear (...) individualizo a obra. Estabeleço-lhe uma identidade. Em segundo lugar, os títulos têm aquilo a que chamo um poder metafórico. Os títulos das minhas obras nunca

---

<sup>53</sup> Idem.

<sup>54</sup> Alberto Carneiro contou que foi grande o prejuízo, uma vez que ao chegar ao Porto, depois de uma viagem pelo Brasil, «tinha uma carta da Silvia Ambrosini, que era membro do júri, a lamentar, porque me queriam dar o prémio, mas eu não tinha a obra». Alberto Carneiro acrescenta: «Está escrito. (...) Mande a cópia da carta ao Sommer Ribeiro [comissário]. Para além do prémio, perdi uns 10000 dólares, que para a altura era muito dinheiro», Alberto Carneiro, entrevista presencial, 13 de Junho de 2005.

são literais. Despoletam qualquer coisa». Sobre o título «Uma floresta para os teus sonhos» afirma, «quando tenho um conjunto de troncos decepados (...) o título vem criar uma espécie de paradoxo. Esse título tem mesmo a ver com isso, como outros também têm a ver com preocupações dessa ordem. Tem a ver com o facto da pessoa ter de reflectir no meio da «Floresta» sobre a floresta. Ainda por cima “Uma floresta para os teus sonhos”. Todos nós temos sonhos de floresta (...) A floresta é um lugar de sucessão de lugares e é um percurso ou uma viagem cheia de sortilégios, cheia de surpresas, de medos, de angústias, de alegrias, de tudo».<sup>55</sup>

«Uma floresta para os teus sonhos» (fig. 6.23) foi precedida de um projecto, neste caso «para a ocupação da Galeria Buchholz, Lisboa», tal como é indicado no título, um espaço concreto e não abstracto com o primeiro. Nos desenhos do projecto (plantas, corte e axonometria) podem ver-se as colunas da galeria e o modo como são rodeadas pelos troncos e verificam-se as possibilidades de disposição dos elementos, em função de eventuais circulações do espectador.

Em baixo, num texto que inclui diversas frases das «Notas para um manifesto da arte ecológica», lê-se:

«Conotações possíveis:

- . A arte que procuras significa-se no enraizamento do teu quotidiano.
- . Os compromissos da tua fruição dizem respeito a todas as tuas vinculações.
- . Diz não às formas de empacotamento da cultura; serve-te dela para descobrir a tua pureza.
- . A arte não está na presença física do bisonte de Altamira mas sim na posse que ele significa.
- . A arte não é um “medium” para a sua função. Define-se no prolongamento da sua própria transformação. Na renovação permanente do seu campo de acção.
- . As mensagens da arte que te proponho serão significantes na autenticidade dos significados que lhes encontrarás.
- . Deita-te no silêncio do teu dia e pensa que a vida é muito mais importante do que a arte-para-burguês-fruir e terás então a tua própria arte, uma arte para a tua acção».

---

<sup>55</sup> Alberto Carneiro, entrevista presencial, 13 de Junho de 2005.

O projecto de «Uma floresta para os teus sonhos», tal como o de «Canavial», e outros são considerados obras independentes<sup>56</sup>, embora sejam fundamentais para a compreensão e montagem das obras.

Alberto Carneiro conta que a ideia para a «Uma floresta para os teus sonhos» lhe chegou quando «andava preocupado com aquilo que hoje chamam ecologia. Muito pouca gente falava dessas questões na altura». Acrescenta que «hoje não lhe chamaria “Manifesto da arte ecológica”, pela carga que adquiriu e porque isso já se tornou uma mercadoria, apesar de tudo». No entanto, pretendia «tocar as pessoas com a essencialidade (...) suscitar com isso uma reflexão na pessoa sobre o sentido das coisas»<sup>57</sup>. O texto publicado no projecto é assumido como um prolongamento, um acrescento numa outra linguagem. Numa auto-entrevista publicada mais tarde diria: «a única designação que, de certo modo perfilhei, há anos atrás, através das “notas para um manifesto da arte ecológica” foi a de arte ecológica, que não tinha propriamente a ver com o sentido corrente de ecologia. Tinha a ver com o teor do texto:

«Uma nuvem, uma árvore, uma flor, um punhado de terra situam-se no mesmo plano estético em que nos movemos, são parte integrante do nosso mundo, são um manancial de sensações vindas de todos os tempos, através de uma memória que tem a idade do homem. Não a pedra pelo seu lado externo, pela conversão dos seus valores formais, mas pelas qualidades do seu íntimo, pelo cosmos que está nela e o qual nos é dado possuir na simplicidade em que a coisa vive»<sup>58</sup>.

No entanto, o autor insiste que os textos que escreve não pretendem funcionar como uma explicitação da sua obra, interpretação ou tradução e afirma: «Eu não cuido do conteúdo da comunicação. A minha obra é o lugar ou lugares onde acontece o encontro estético dela

---

<sup>56</sup> Alberto Carneiro esclarece que todos os projectos que concebeu para as suas obras fazem parte da colecção da Fundação Luso Americana para o Desenvolvimento, essencialmente por razões de conservação, uma vez que são especialistas na conservação de papel. «Um dia achei que era interessante que ficasse tudo na Fundação Luso Americana, até porque eles têm de facto cuidados muito especiais com os papéis. E de facto é a instituição que mais cuidado tem, pelo menos é o que me parece, que melhor as conserva». Alberto Carneiro, entrevista presencial, 13 de Junho de 2005.

<sup>57</sup> Alberto Carneiro, entrevista presencial, 13 de Junho de 2005.

<sup>58</sup> Alberto Carneiro, *Alberto Carneiro*, (auto-entrevista) Basel, Art 10'79, Lisboa, Quadrum, Junho de 1979, pgs. 15-16. (fig. 6.57 a 6.67)



com o seu espectador. É ele quem lhe determina o nível e o grau de comunicação estética»<sup>59</sup>.

A «Floresta» tem de funcionar também como esse «lugar de encontro», neste caso no sentido mais literal da expressão. «É um penetrável (...) e portanto é para ser vivida de dentro para fora e não de fora para dentro (...) a pessoa entra e depois sai. É como o labirinto».

Durante vários anos, «Uma floresta para os teus sonhos» esteve exposta na colecção permanente do Centro de Arte Moderna da Fundação Gulbenkian, numa área de canto. Por falta de espaço para que a obra pudesse ser exposta como uma instalação penetrável, era apresentada como objecto, com os troncos todos muito próximos uns dos outros. Passado algum tempo, o autor pediu à direcção do museu que retirasse a obra, uma vez que a sua exposição negava, por assim dizer, a intenção com que a concebera.

Mas Alberto Carneiro afirma que, embora não possa ser um objecto, desde que seja penetrável a instalação pode ser feita de diversas maneiras, em espaços diferentes e com dimensões variáveis, mas nunca num espaço aberto. Sempre dentro de um espaço interior: «é possível instalar a “Floresta” num salão do tamanho de um campo de futebol, (...) num campo de futebol não, porque é uma coisa aberta. (...) Podemos criar uma “Floresta” em que, digamos, as clareiras sejam maiores do que o espaço das árvores. Há florestas assim e não deixam de ser florestas»<sup>60</sup>.

O autor conta que a obra chegou a ser instalada com a aparência completamente alterada na colectiva «Alternativa Zero», em 1977, em que a transformou numa casa: «A floresta é uma casa. Transformei[-a] no próprio edifício, atando-a à Galeria, a um elemento estrutural central da galeria». Considera-a, no entanto a mesma obra. Explica que quando a obra foi mostrada na Galeria Buchholz em 1971 e na Ogiva em 1972, estes eram espaços contidos. A «Alternativa Zero» teve lugar na Galeria de Belém, um espaço muito amplo, onde foram expostos trabalhos de numerosos autores, por essa razão «ela mesma [a Floresta] transformou-se no seu próprio espaço, na contenção do seu próprio espaço. Limitou-se, na

---

<sup>59</sup> Idem, pg. 7.

<sup>60</sup> Alberto Carneiro, entrevista presencial, 13 de Junho de 2005.

periferia, ligando-se depois ao espaço mais geral». E acrescenta: «No fundo é uma metáfora: prender uma parte da “floresta” à própria estrutura do edifício»<sup>61</sup>.

Desde a *Alternativa Zero*, «Uma floresta para os teus sonhos» (fig. 6.24) foi apresentada noutras exposições temporárias (na retrospectiva de Alberto Carneiro na Fundação Gulbenkian e em Serralves, em 1991; na Expo de Sevilha, em 1992; na «Perspectiva Alternativa Zero», em 1997, e na mais recente retrospectiva da obra do autor, no Centro Galego de Arte Contemporânea, em 2002), mas nunca mais voltou a receber a forma de «casa». Aliás, Alberto Carneiro afirma que a instalação que considerou mais adequada foi a primeira, na Galeria Buchholz, em 1971: «Devido àquele espaço, as pessoas tinham mesmo de penetrar na “Floresta”, porque ao descenderem as escadas já lá estavam»<sup>62</sup>.

### ***Os 4 Elementos, 1968***

A obra foi concebida entre Fevereiro de 1969 (Londres) e Setembro de 1970 (Porto), conforme o autor indica no projecto, junto à sua assinatura. Seria exposta pela primeira vez na primeira exposição individual de Alberto Carneiro depois da sua chegada de Londres, que teve lugar na Galeria Alvarez em 1971.

Do ponto de vista material, a obra «Os 4 elementos» (figs. 6.11 a 6.20) consiste numa estrutura tubular, cúbica, em ferro (de 2 centímetros de diâmetro), com dois metros por dois, uma cortina ou painel de plástico translúcido, quatro recipientes metálicos quadrados, fotografias e elementos naturais: uma árvore, terra, água e madeira queimada. A cortina de plástico translúcido é inserida num varão que se encontra exactamente a meio da estrutura metálica, que foi pensada pelo autor para ser facilmente desmontável. «As pontas são triângulos onde encaixam os tubos maiores. Depois há um pequeno parafuso que aperta e prende»<sup>63</sup>. Alberto Carneiro conta que encomendou esta estrutura metálica a uma serralharia, a partir de um desenho feito por si para o efeito.

---

<sup>61</sup> Idem.

<sup>62</sup> Idem.

<sup>63</sup> Alberto Carneiro, entrevista presencial, 1 de Junho de 2005.

A maioria dos materiais é armazenável, com excepção da água e da árvore, que é escolhida pelo autor cada vez que a obra é instalada. A obra foi adquirida para o acervo da Fundação de Serralves em 1999<sup>64</sup>.

Numa primeira abordagem, a obra tem que ser analisada através das suas dimensões. Contrariamente a «Canavial: memória metamorfose de um corpo ausente» ou «Uma floresta para os teus sonhos», em que as dimensões são variáveis em função de dados exteriores, como por exemplo, o espaço em que se instalam, em «Os 4 elementos» há um rigor matemático, que se prende com a própria influência exercida pela obra de Bachelard, personagem que Alberto Carneiro vê não apenas como o poeta filósofo mas como o «homem de ciência e um grande matemático»<sup>65</sup>.

Os dois metros do cubo estão relacionados com «a minha capacidade física de absorção espacial», explica o autor. E acrescenta: «Em todos os meus trabalhos, o cânone e o referente do visível é sempre o meu corpo, quer seja no volume quer seja na altura do olhar». Aliás, no projecto da obra, num desenho que se encontra no canto inferior direito, está um cubo com uma figura humana dentro, onde se indicam as medidas (200cm). Também em muitas das páginas do «Caderno Preto», em que Alberto Carneiro trabalhava simultaneamente, se encontram esboços e estudos em torno dos elementos naturais e da sua relação com o homem, no sentido da experiência e também da memória. As dimensões, e sobretudo o módulo, desempenham um papel decisivo. Os dois metros são uma constante, medida padrão correspondente a essa capacidade física de absorção espacial do próprio escultor, que assim afirma que tudo passa por si próprio, pela sua experiência e pela sua memória profunda, relacionando a própria vida com a ideia de ancestralidade.

A estrutura mandálica está, como é habitual nas obras do autor, presente nesta estrutura. Aliás, Alberto Carneiro afirma: «Eu jogo quase sempre com essa figura, quer no plano da organização espacial, quer no plano simbólico dessa representação, que atravessa todas as culturas. (...) A *Mandala* é indubitavelmente a invenção humana mais eficaz de relação entre o âmago da pessoa e o cosmos ou o universo». E conclui: «Segundo as minhas convicções, a obra de arte situa-se aí».

---

<sup>64</sup> Ver na documentação em anexo ficha da obra do Museu de Serralves (fig. 6.21)

<sup>65</sup> Alberto Carneiro, entrevista presencial, 1 de Junho de 2005.

No projecto para «Os 4 elementos» (fig. 6.12) lê-se como uma espécie de subtítulo: «Segunda homenagem a Gaston Bachelard». A apresentação gráfica dos desenhos pretende servir de base à montagem da obra. À esquerda, num dos desenhos em perspectiva indica-se o modo como as diversas partes se relacionam, e à direita encontram-se os esquemas de montagem das 16 fotografias, onde o autor estabelece rigorosamente, no papel de um quadriculado muito fino, o lugar de cada uma, na sua relação com o todo. As letras A, B, C, D correspondem ao lugar ocupado pelas imagens no interior do cubo, e os algarismos, de 1 a 4, à relação do elemento (imagem do lado direito) com a situação (imagem invertida). Nas pequenas colunas um pouco mais à direita estão os desenhos relativos às várias conjugações estabelecidas entre as imagens fotográficas.

A relação horizontal/vertical, questão de importância capital para Bachelard, também surge no projecto de «Os 4 elementos» com grande destaque. O autor explica que o crescimento do «valor horizontal» gera o plano e o crescimento do «valor vertical» gera o volume. É desta relação que nasce o cubo (ver desenhos do projecto na coluna mais à direita). Associado a este, o tempo e o espaço, e em função da relação de ambos, o movimento. Nos desenhos do projecto, os elementos estão associados à condição horizontal e vertical. Sob o desenho da árvore encontra-se a indicação do valor 9,8. O autor explica: «9,8 é a gravidade e a gravidade é determinante, aliás a árvore faz a síntese espantosa da gravidade no espaço dela. Cresce para todos os lados e a seiva faz os dois percursos, de baixo para cima e de cima para baixo»<sup>66</sup>.

Embora os quatro elementos – ar, terra, fogo e água – sejam interdependentes, e esse seja um dos temas eleitos por Alberto Carneiro (como ficou dito a propósito da sua relação com as doutrinas orientais com as quais se encontrou em finais da década de sessenta), a árvore personifica a síntese de todos: é aérea mas as suas raízes mergulham na terra que a água transforma em seu alimento, sendo também o combustível do fogo. Por essa razão, a árvore tem lugar de destaque no conjunto da obra de Alberto Carneiro, desde o início até aos dias de hoje, como nesta obra em particular. De cada vez que expõe «Os 4 elementos», o autor escolhe uma árvore viva para integrar o quadrado que corresponde ao elemento ar. No entanto, a árvore tem variado na sua espécie, já foi um loureiro, um medronheiro ou uma japoneira, entre outras. Alberto Carneiro explica que os critérios de escolha se

---

<sup>66</sup> Alberto Carneiro, entrevista presencial, 1 de Junho de 2005.

baseiam sobretudo nas dimensões do cubo-estrutura. A árvore «tem que ter essa altura, pode ter um bocadinho mais ou um bocadinho menos, mas tem de se inscrever tanto na altura como na largura. E tem que corresponder ao lugar que ela ocupa nessa relação dos quadrados que têm 50x50»<sup>67</sup>.

«Os 4 elementos» é uma das primeiras obras em que Alberto Carneiro utiliza a fotografia. Simultaneamente, utiliza este meio nas suas «extensões» datadas de 1968-69. A utilização da fotografia serve os propósitos da obra, desempenhando por assim dizer uma função e não tendo um carácter estético determinante, pelo menos enquanto fotografia. Ou seja, pretendendo criar a relação «real/virtual», Carneiro recorre, nesta obra, ao meio fotográfico para dar uma imagem aproximada, mimética e em plano, do «elemento» e da «situação», relacionando-a com a coisa em si, árvore (ar), água, madeira queimada e terra. Com caneta de tinta-da-china escreve sobre o próprio papel fotográfico os algarismos, letras e a palavra «situação» ou «elemento».

Sobre a utilização de meio, o autor declara: «Aqui a fotografia permitia-me inverter, passar para lá da imagem, fazendo um truque: virtualizar o espaço representado. Foi essa a razão primeira que me levou a utilizar a fotografia. E para além disso precisava de uma referência real, que é o que está representado nessas fotografias».<sup>68</sup> Tal como em outras obras em que o autor faz uso da fotografia<sup>69</sup>, também nesta não tem preocupações de ordem técnica face ao meio. Não há exigências relativamente a quem dispara a máquina fotográfica e a quem revela ou imprime, nem à qualidade ou não dessas imagens. O autor declara: «A fotografia nunca me interessou como tal. Interessa-me como meio através do qual digo coisas, como com uma árvore ou uma montanha». Alberto Carneiro não recorda quem foi o responsável pela revelação e impressão das fotografias, afirmando apenas: «foi um laboratório qualquer (...) Podia ter sido o Alvão, fiz muita coisa no Alvão, porque era a casa de fotografias que eu conhecia melhor, mas pedia apenas que me revelassem fotografias como se revela qualquer outra fotografia, sem qualquer indicação (...) sem controlo de qualidade».<sup>70</sup>

---

<sup>67</sup> Idem.

<sup>68</sup> Idem.

<sup>69</sup> Ver a propósito da utilização da fotografia a entrevista de Alberto Carneiro a Maria Helena de Freitas, in *Alberto Carneiro*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Porto, Fundação de Serralves, 1991, pgs. 194-197; e Alberto Carneiro, *Alberto Carneiro*, (auto-entrevista) Basel, Art 10'79, Lisboa, Quadrum, Junho de 1979. (fig. 6.57 a 6.67)

<sup>70</sup> Alberto Carneiro, entrevista presencial, 1 de Junho de 2005.

A suportar as 16 fotografias está a cortina de plástico translúcido que atravessa verticalmente o vazio do cubo a meio. É composta por 4 bolsas, de 50x50 cm cada, cosidas com máquina de costura, cada uma para um conjunto de quatro fotografias. Alberto Carneiro afirma que o plástico «era a solução possível para aquilo que eu queria (...), algo que prendesse as fotografias, que as fixasse nessa posição» mas também «que fosse algo translúcido, que me desse a possibilidade de o olhar passar para o lado de lá sem a nitidez do primeiro plano».

Na realidade a cortina divide-se também verticalmente em quatro partes iguais, tendo cada uma delas uma bolsa. Cada cortina tem também, de acordo com o módulo, 50 cm de largura, sendo o comprimento bastante maior que os dois metros,<sup>71</sup> o que faz com que o plástico assente, em dobras sucessivas, sobre o pavimento. Alberto Carneiro explica que os plásticos «quando esticados têm todos a mesma medida» e que o modo como assentam no pavimento comporta um aspecto estético: «Eu diria que o único elemento aleatório é o plástico e a forma que ele toma, que depende de quem coloca (...) é de facto o elemento mais esteticista».<sup>72</sup>

No entanto, relativamente à instalação da obra, o autor crê que quase tudo está previsto nos seus projectos; ainda assim admite que, geralmente, gosta de estar presente sempre que uma obra sua é instalada. Das diversas vezes que «Os 4 elementos» estiveram em exposição, só da última vez não esteve presente, ainda que, como sempre, tenha sido ele a escolher a árvore. Curiosamente, esta situação é possível porque a obra foi montada com a supervisão de funcionários do Museu de Serralves (que já foram por diversas vezes responsáveis pela montagem de obras de Alberto Carneiro) no espaço do Pavilhão de Portugal da Expo 2000 de Hanover, que se encontra agora em Coimbra.

Apesar das diferenças de aparência e experiência entre «Os 4 elementos» e as instalações (ou envoltórios, como por vezes lhes chama) como «Uma floresta para os teus sonhos» ou o «Canavial», o autor considera-as na mesma linha de pesquisa sobre a poética da matéria. Em 1968 escrevia, «embora na aparência formal as minhas esculturas e os meus envoltórios sejam diferentes, eles mantêm uma continuidade nas estruturas subjacentes,

---

<sup>71</sup> O comprimento dos plásticos não foi especificado pelo autor.

<sup>72</sup> Alberto Carneiro, 13 de Junho de 2005.

pela necessária procura de uma poética da matéria que seja libertadora das necessidades estéticas de qualquer fruidor, permita uma maior interpenetração dos valores não objectivos nas relações obra-espectador e dilua a importância do autor na renovação de si mesma».<sup>73</sup>

### ***Os sete rituais estéticos sobre um feixe de vimes na paisagem, 1975***

Em 1975, Alberto Carneiro concebe os «Os sete rituais estéticos sobre um feixe de vimes na paisagem», (fig. 6.32 a 6.41) expondo a obra pela primeira vez na Galeria Quadrum, em Lisboa, no mesmo ano. Após as primeiras incursões numa arte de cariz fortemente conceptual e de intenso carácter performativo, como foram as «operações estéticas» em Vilar do Paraíso» em 1973, e Caldas de Aregos, em 1974-75, cuja materialidade se restringe ao registo fotográfico das acções, em «Sete Rituais» o autor, mantendo os traços fundamentais das operações precedentes, materializa algo que, para além da documentação fotográfica, ficará como artefacto para a posteridade. Como o título indica é um feixe de vimes.

Como veremos, não é possível começar por explicar a materialidade da obra uma vez que esta é relativa à passagem do tempo, ou seja, de um conjunto alargado de elementos passa, a dada altura, a um número restrito, prevendo o autor que um dia reste apenas o registo fotográfico de todo o processo.

Alberto Carneiro afirma que a obra teve início quando «um dia cheguei às Devesas, olhei para o fundo da gare e vi cinco feixes de vimes, que estavam ali para serem transportados. Fiquei siderado com a beleza espantosa daqueles feixes de vimes». É importante lembrar que, durante os anos de 1975 e 1976, o autor recebeu um subsídio da Fundação Gulbenkian para estudar «formas e procedimentos estéticos resultantes do amanho da terra»<sup>74</sup> e esta

---

<sup>73</sup> Alberto Carneiro, *Alberto Carneiro*, (auto-entrevista) Basel, Art 10'79, Lisboa, Quadrum, Junho de 1979. (fig. 6.57 a 6.67). Tendo sido publicado em 1979, a frase citada aparece nesta auto-entrevista com a seguinte introdução: «Foi pela tomada desta consciência que em 1968 o meu trabalho se transformou (...) escrevia nessa altura: Embora na aparência formal as minhas esculturas...».

<sup>74</sup> Ver «Biografia», in *Alberto Carneiro*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Porto, Fundação de Serralves, 1991. pg. 214 ou em *Alberto Carneiro Caminhos do Corpo sobre a Terra, 1965-2004*, Centro Cultural de Cascais, 2005, em que a nota biográfica explica que o autor procedeu a esta investigação «percorrendo grande parte do território português», acrescentando «Desta investigação colige materiais que utilizará nos seus materiais de criação».

obra decorre naturalmente dessa observação e interesse que, como sabemos, não é novo na sua obra.

Procurando explicitar a génese dos «Sete rituais estéticos...», Alberto Carneiro continua: «Interessava-me muito construir esse trabalho e depois agregá-lo numa unidade que pudesse ser exposta; como me interessava muito classificar os elementos naturais que comportassem uma carga estética». A escolha do feixe de vimes não é arbitrária: «não é por acaso que escolho um feixe de vimes. É um objecto esteticamente belíssimo. Mas tem uma carga simbólica. Tem uma forma natural que resulta... não é concebida. Ela existe assim porque os vimes, quando atados e colocados, tomam essa forma em função da sua naturalidade. O vime tem relativamente à cultura uma carga simbólica muito forte».<sup>75</sup>

Conta ainda que «depois de ter visto o feixe de vimes, [o trabalho] foi concebido entre a estação das Devesas e a estação de Coimbra B», durante o percurso feito muitas e muitas vezes para dar aulas no CAPC<sup>76</sup>. No entanto todo o processo, até à finalização da obra e à sua entrada para a galeria de arte, foi extenso e envolveu meios diversos.

O autor começou por encomendar um feixe de vimes descascados a um cesteiro. «Quando o feixe de vimes me foi entregue já vinha assim. Eu não tive qualquer influência na forma. Não tinha que ter porque a forma resulta da conjugação da energia dos vários elementos».<sup>77</sup> Em seguida definiu sete lugares, correspondentes a sete rituais. Assim, o feixe de vimes passou por sete locais diferentes, entre o mar e a montanha, passando pelo Vale do Coronado (primeiro ritual: marinhas, segundo ritual: S. Bartolomeu do Mar; terceiro ritual: Monte de S. Lourenço; quarto ritual: Rio Ave; quinto ritual: Alto do Sidai; sexto ritual: Vale do Coronado; sétimo ritual: serra de Santo Tirso)<sup>78</sup> e em cada um destes lugares passou por sete momentos diferentes. O texto, escrito à mão pelo autor, foi registado a tinta-da-china nas próprias fotografias e explica o processo (os sete momentos) por que o feixe de vimes passou em cada um dos lugares:

---

<sup>75</sup> Alberto Carneiro, entrevista presencial, 13 de Junho de 2005.

<sup>76</sup> Círculo de Artes Plásticas de Coimbra, Organismo Autónomo da Universidade de Coimbra, de que Alberto Carneiro foi responsável pela orientação artística e pedagógica entre 1972 e 1985.

<sup>77</sup> Idem.

<sup>78</sup> Alberto Carneiro, *Sete rituais estéticos sobre um feixe de vimes na paisagem* (catálogo), 1975.



*«Momento um – o elemento agregador (feixe de vimes) altera as relações do espaço paisagem e suscita os valores estéticos. / Momento dois – marcação das relações estéticas sobre o horizonte. / Momento três – marcação e meditação da posse sobre o elemento agregador das relações estéticas. / Momento quatro – marcação das relações estéticas periféricas. / Momento cinco – selecção e marcação de alguns elementos qualificativos do sistema de relações estéticas. / Momento seis – o sistema de relações como puramente estético num espaço e num tempo definidos. / Momento sete – codificação do ritual num espaço da arte. O espaço e o tempo do sítio da arte»<sup>79</sup>.*

O *momento um* corresponde, portanto, à colocação do feixe de vimes no espaço escolhido. O *momento dois*, à marcação da área de onde o artista irá seleccionar os pequenos elementos naturais como conchas, pinhas, pedras, paus, entre outros pequenos objectos coleccionáveis. Pequenas coisas que, de acordo com o autor, têm «uma componente estética muito forte, que no fundo não transforma esses objectos em arte, mas cuja carga se aproxima exactamente do papel que a arte tem na vida das pessoas»<sup>80</sup>. O *momento três* corresponde à ocasião em que ata à volta do feixe de vimes uma fita com cerca de cinco centímetros de largura: «era uma fita colante de papel (...) uma fita de papel que tem uma face com cola e outra lisa que dá para escrever» e que ficava junto à corda de sisal que vinha originalmente a atar o feixe em sete pontos.

O *momento quatro* é a altura em que o autor desenrola a fita que parte do feixe de vimes até cerca de um raio de 100 metros, assim desenhando um círculo com um diâmetro aproximado de 200 metros. Nessa área recolhia então os objectos, o que correspondia ao *momento cinco* do ritual. Alberto Carneiro conta a respeito deste momento: «Deixava-me envolver pelo deleite das coisas. Aqui sim, não era a cabeça a funcionar era ao gozo das coisas, de encontrar algo que me cativasse. Depois essas coisas ficavam pousadas. A casa ritual correspondia a um conjunto de objectos, que eram também sete».<sup>81</sup>

O número sete tem, como é evidente, uma importância decisiva nesta obra. São sete rituais, sete momentos e sete objectos seleccionados em cada ritual. No entanto, afirmando a importância deste número, o autor não acrescenta nenhuma explicação. Na auto-entrevista

---

<sup>79</sup> Idem.

<sup>80</sup> Alberto Carneiro, entrevista presencial, 13 de Junho de 2005.

<sup>81</sup> Idem.

de 1979 escrevia: «Falar duma poética esotérica? Duma iniciação? Não. Poderíamos falar do meu interesse por certos conhecimentos, por certas actividades que o homem desenvolveu sempre na dimensão do lado escondido do seu espírito, na sua relação com o cosmos. O mistério sempre me fascinou»; e acrescenta em seguida: «Explicitar a presença do número sete, do quadrado ou da mandala, pelo seu significado na minha obra? Afinal, a obra mostra-se e ridiculariza o comentário».<sup>82</sup>

Os *momentos um a cinco* correspondem a um longo processo de trabalho, em que o autor realiza uma espécie de performance íntima, registada pela máquina fotográfica, com a ajuda de um amigo que, após algumas instruções, seleccionava os enquadramentos e disparava: «Era um amigo meu que não tinha qualquer formação específica em fotografia. O objectivo era registar os momentos todos». Como referiu relativamente a «Os 4 elementos», a fotografia não lhe interessava do ponto de vista técnico. Neste caso, explica, «era a fotografia como referente da acção» que procurava. Por isso pediu ao amigo que tirasse o máximo possível de fotografias, mandou imprimi-las em provas de contacto, escolheu um determinado número de imagens e só depois fez a selecção final, «não em função, mais um vez, da qualidade», acrescenta.

Evidentemente, «Os sete rituais estéticos sobre um feixe de vimes na paisagem» não consiste numa performance, cuja documentação em fotografia seria apresentada como vestígio material da obra. «É uma obra que tem como matéria a fotografia», afirma Alberto Carneiro.

Finalmente, os *momentos seis e sete* dizem respeito já não à natureza mas ao lugar da natureza no espaço da arte. Em 1975, na exposição da Galeria Quadrum, o autor apresentou o feixe de vimes sobre um pano de serapilheira com dois metros de diâmetro, seguindo o esquema de medidas relacionado com o seu próprio corpo (capacidade física de absorção espacial) e, em cima deste, um conjunto de pequenos objectos seleccionados durante o processo dos sete rituais e as fotografias. Estas apresentaram-se em sete conjuntos, cada um com imagens de um ritual nos seus diversos momentos, incluindo em cada conjunto uma fotografia do próprio local de exposição.

---

<sup>82</sup> Alberto Carneiro, *Alberto Carneiro*, (auto-entrevista) Basel, Art 10'79, Lisboa, Quadrum, Junho de 1979, pgs.13-15. (fig. 6.57 a 6.57)

Na segunda exposição da obra, desta vez na Bienal de Veneza, no ano seguinte, o autor acrescenta mais uma fotografia a cada conjunto ficando, definitivamente, com 13 fotografias de cada ritual. A partir daqui, o esquema de fotografias fixa-se em sete conjuntos de treze, incluindo cada conjunto imagens dos vários momentos.<sup>83</sup> A ordem das fotografias foi pré-estabelecida pelo autor. Embora os conjuntos relativos a cada ritual se possam adaptar ao espaço de exposição, os momentos de cada um devem seguir a ordem que começa com o *momento um* no canto superior esquerdo e segue por ordem crescente no sentido dos ponteiros do relógio. No centro fica sempre uma imagem do *momento três* (marcação e meditação da posse sobre o elemento agregador das relações estéticas), onde se podem ver as mãos do autor em contacto com o feixe de vimes, colocando à sua volta a fita (ver fig.6.33 a 6.38).

Entretanto, os pequenos objectos seleccionados no momento cinco de cada ritual, e expostos na galeria, deixaram de fazer parte da obra. O autor explica que previu desde o início que algum destes objectos acabaria mais tarde ou mais cedo por desaparecer e «a partir do momento em que um dos elementos, o mais pequenino, desaparecesse, desapareciam todos. Ficava apenas o feixe de vimes e o círculo de pano, que inicialmente continha todos os elementos».<sup>84</sup>

A apresentação do resultado material dos sete rituais no espaço de exposição constitui a ponta final da obra, revestindo-se de uma significação particular. O autor afirma que o feixe de vimes teria de ser «autenticado no sítio da arte», explicando, «só há arte quando há consagração dos artefactos no sítio da arte. A legitimação é feita pela comunidade, pelo lugar, pelas pessoas (...) fora do sítio da arte não há arte. A partir do modernismo quando o referente se move de fora da arte para dentro e se torna ela mesma o grande referente, ela torna-se o paradigma de si mesma»<sup>85</sup>.

Esta é uma das questões fulcrais da obra de Alberto Carneiro, a já referida relação entre natureza primeira e natureza segunda, ou como explicava na sua auto-entrevista de 1979, «Poderia dizer que nos meus trabalhos a arte está sempre em causa. A arte é um artifício e poderíamos ainda dizer, pensando no percurso que o homem fez desde a caverna, por tudo

---

<sup>83</sup> Sendo 13 fotografias, relativas a sete momentos, há imagens de momentos que se repetem, geralmente 2 ou 3 do *momento quatro* e 3 ou 4 do *momento cinco* e uma fotografia de cada um dos outros.

<sup>84</sup> Alberto Carneiro, entrevista presencial, 13 de Junho de 2005

<sup>85</sup> Alberto Carneiro, entrevista presencial, 13 de Junho de 2005.

o que ele inventou para dominar a sua envolvente e ser, que o artificial é o natural do homem, a sua verdadeira natureza»<sup>86</sup>, e concretiza: «Trabalhos como “Uma linha para os teus sentimentos estéticos”, “Os sete rituais sobre um feixe de vimes na paisagem” ou “O trajecto dum corpo” desenvolvem-se sobre as noções de comunicação estética, sobre aquilo que, a cada momento, transforma e é transformado em sítio da arte e é apropriado como tal». Mais concretamente sobre os «Sete Rituais...», Alberto Carneiro lembra, ainda na auto-entrevista de 1979, que se trata nesta obra de «materiais da terra que se transformam em matéria da arte pela síntese dos sete rituais no espaço da arte – a galeria ou o museu. Percorremos assim todo um trajecto que se autenticou no sítio da arte»<sup>87</sup>.

Contrariamente a outras obras de Alberto Carneiro dos anos sessenta e setenta, para «Os sete rituais estéticos sobre um feixe de vimes na paisagem» não foi efectuado um projecto nem quaisquer desenhos preparatórios. O autor explica que «não era necessário porque a obra existe fixada. O projecto só faz sentido (...) nos casos em que pode variar a forma»<sup>88</sup>.

### ***Um campo depois da colheita para deleite estético do nosso corpo, 1973-76***

No caso de «Um campo depois da colheita para deleite estético do nosso corpo» (fig. 6.44 a 6.50) poder-se-á dizer que o projecto é a base da obra, uma vez que a materialidade desta é efémera, durando apenas o período da exposição temporária em que é apresentada. A obra foi concebida entre 1973 e 1976, conforme está indicado nos desenhos. O autor explica que fez uma prospecção na paisagem em busca de situações tipológicas de medas de palha. «A ideia nasce e depois começa o processo de prospecção (...) na paisagem de elementos que possam informar a realização da obra», explica. O autor conta a propósito: «Em 75/76, com um subsídio da Gulbenkian, fiz uma prospecção, sobre o território nacional, de formas que tinham a ver com o amanhã da terra, com a prática agrícola, que implicassem comportamentos estéticos».<sup>89</sup> O autor explica como lhe surgiu esta ideia:

«No quintalzinho que esta casa tinha havia um pessegueiro bravo e um dia o meu pai pediu ao Sr. Alexandre, que fazia os enxertos por aí, se vinha cá a casa enxertá-lo. O Sr.

---

<sup>86</sup> Alberto Carneiro, *Alberto Carneiro*, (auto-entrevista) Basel, Art 10 '79, Lisboa, Quadrum, Junho de 1979, pg.9. (fig. 6.57 a 6.67)

<sup>87</sup> Idem, ibidem, pg. 12.

<sup>88</sup> Alberto Carneiro, entrevista presencial, 13 de Junho de 2005.

<sup>89</sup> Idem.

Alexandre lá podou o pessegueiro bravo, lá abriu a fenda no ramo fêmea para meter o macho, que era uma enxertia de um pêsego marcotão. (...). O Sr. Alexandre atou a ráfia a primeira vez e veio para trás e disse que não com a cabeça. Desatou outra vez. Voltou a atar. Voltou a vir para trás e a dizer que não. Atou outra vez. Voltou para trás, sorriu e disse: Ah! Agora está. Eu achei muito estranho porque não havia nada de diferente entre a primeira atadela e a última, a terceira. E perguntei-lhe – Sr. Alexandre e então? Não pegava como apertou da primeira vez? Diz ele – pegar pegava, eu é que não gostava»<sup>90</sup>.

Alberto Carneiro conta ainda outros episódios do género a que começou a estar muito atento. E conclui: «A necessidade estética é inata. Depois a educação artística ou o culto artístico é outra coisa». A investigação sobre os procedimentos estéticos resultantes do amanho da terra, já referida, vem na sequência destas questões. Mas as medas de palha são também formas arquetípicas, tal como o feixe de vimes. O autor explica que as medas são consequência de relações «primeiro funcionais, em termos de guardar a palha, de a preservar das humidades, etc. e depois também é um processo de ordem estética. Porque de facto variam. E não apenas em função desse aspecto de organização da meda, para proteger da chuva e da humidade»<sup>91</sup>. Há questões subjectivas, que dependem dos lugares e das pessoas que intervêm no processo.

O título, «Um campo depois da colheita para deleite estético do nosso corpo» está relacionado com o processo de algo que é cultivado para a própria alimentação, «quer seja pelo homem, para fazer pão, quer seja para forragens, para o gado». Além de que «na aldeia, o campo semeado e o campo colhido, particularmente o campo de feno, era um lugar de prazer onde aconteciam muitas coisas»<sup>92</sup>.

Por isso o autor não tem dúvidas em classificar esta como a mais sensorial de todas as obras que criou. «Porque pressupõe a presença do corpo, não só vertical, mas de todas as posições do corpo e de todas as relações possíveis. (...) A obra permite que as pessoas espreitem, que as pessoas estejam, que vejam e fruam a obra de diferentes modos». Uma sensorialidade que incentiva o espectador a entrar, a percorrer e inclusivamente a deitar-se dentro da instalação, gozando o cheiro do feno, a cor dourada e as texturas da palha. No

---

<sup>90</sup> Alberto Carneiro, entrevista presencial, 13 de Junho de 2005. O autor conta também este episódio num texto intitulado «Cultura/contra/cultura» publicado na revista *Sema*, nº 2, Verão, 1979.

<sup>91</sup> Alberto Carneiro, entrevista presencial, 13 de Junho de 2005.

<sup>92</sup> Idem.

projecto que fez para a obra, o carácter pan-sensorial está previsto. A meio, do lado direito, encontra-se o perfil de um homem e setas a apontar para o nariz e boca com as palavras, cheiro, paladar, estabelecendo a relação com o odor da palha, mas aludindo também à função alimentar do cereal. Mais à frente encontra-se também o desenho de um olho, com a palavra *visual* por baixo, o que se liga à preocupação do autor com a forma e a cor das medas, aliás de todo o conjunto.<sup>93</sup>

«Um campo depois da colheita para deleite estético do nosso corpo» inscreve-se na vertente «ecológica» da obra de Alberto Carneiro pela relação que estabelece com o corpo e com a memória, com as reminiscências de infância que despertam a mente.<sup>94</sup> «Leva-me ao princípio da reminiscência e a reflectir sobre como é que construí o meu esquema corporal. Hoje sei que construí o meu esquema corporal brincando com a terra, brincando com a água, com as cascas de pinheiro. (...) Tive essa sorte de ter podido reflectir depois sobre a minha primeira infância e sobre as questões da construção do meu esquema corporal em função de uma informação que, simultaneamente, foi muito elaborada do ponto de vista da erudição», explica o autor a propósito desta obra.

Evidentemente, a instalação foi pensada para o sítio da arte, para o interior da galeria ou do museu e nunca para um exterior, tal como acontece com «Uma floresta para os teus sonhos» ou «Canavial...». «Não faz sentido se não for assim, senão confunde-se com as situações naturais. Com aquelas que aparecem ligadas à prática agrícola, por um lado, e à natureza por outro».<sup>95</sup>

Mas tal como acontece com «Canavial: memória metamorfose de um corpo ausente» ou «Uma floresta para os teus sonhos», em «Um campo depois da colheita...» as dimensões do espaço ocupado são variáveis de acordo com o lugar e a disponibilidade de área. O próprio projecto, elaborado em 1976, refere esta situação. No canto superior esquerdo lê-se «espaço da arte» e à frente um quadrado ou um rectângulo indicando a possibilidade de um espaço maior ou mais pequeno e de configurações diversas. Os desenhos do projecto indicam também que a altura média das medas será de «+ ou – 2 m», estando previsto, e sendo desejável, que umas sejam maiores e outras menores. Os desenhos explicam também

---

<sup>93</sup> Ver projecto de «Um campo depois da colheita para deleite estético do nosso corpo» (fig. 6.45)

<sup>94</sup> Alberto Carneiro refere também a propósito desta obra a influência, no plano teórico, de Bachelard, mas igualmente de Edward Hall, autor de «Dimensão Oculta», obra que leu durante a sua estadia em Londres.

<sup>95</sup> Alberto Carneiro, entrevista presencial, 13 de Junho de 2005.

a técnica para construir as medas: uma estrutura de madeira com uma cruzeta na base, que garante a estabilidade do conjunto e fica no final invisível, coberta pela palha. Esta organiza-se em espiral em torno da estrutura, sendo no fim atada com uma «corda de palha», também prevista no projecto (fig. 6.45).

A variação e a diferença devem presidir simultaneamente à organização das medas e à disposição destas no espaço. A acompanhar os desenhos destacam-se as palavras escritas à mão pelo autor «repetição, movimento, variação». Pelas fotografias das diferentes apresentações da obra, quatro no total (Museu Soares dos Reis, 1976 (fig. 6.44); Fundação Calouste Gulbenkian, 1991 (fig. 6.46 a 6.47); Museu de Serralves, 1991; e Centro Galego de Arte Contemporânea, 2001) (fig. 6.48 a 6.50) compreendemos que há um dinamismo nas formas, criado justamente a partir da diferença e da repetição. «Procura-se variar a forma de cada meda (...) em termos de forma, de dinâmica. Para criar uma dinâmica e uma mutação. Porque como é um penetrável, as pessoas tocam as medas, deitam-se, encostam-se. É interessante porque fica sempre com essa forma, mas vai mudando um pouco em função do uso, da presença das pessoas»<sup>96</sup>.

Embora o projecto apresente uma possibilidade de instalação da obra, tal como acontece também nos projectos para «Canavial» e «Uma floresta para os teus sonhos», Alberto Carneiro lembra mais uma vez que esta é apenas uma sugestão e que há muitos factores a considerar em cada instalação da obra, como o espaço que lhe é destinado, as eventuais relações com outras obras e os próprios materiais que lhe dão forma.

Relativamente aos materiais, o projecto mantém igualmente alguma abertura, indicando em cima à direita «palha de trigo ou centeio» e em baixo à direita «chão / palha de azevém à volta de cada meda». Questionado sobre as possibilidades previstas no projecto, Alberto Carneiro afirmou que as medas tanto podem ser palha de centeio como de trigo, «há umas variações, mas é insignificante». Mas concretiza: «A do trigo é mais dourada. Também me interessava muito a cor». No chão, «o azevém, que é uma palha muito macia. O azevém é o feno»,<sup>97</sup> esclarece.

---

<sup>96</sup> Alberto Carneiro, entrevista presencial, 13 de Junho de 2005.

<sup>97</sup> Idem.

O autor conta que na primeira vez que instalou a obra, no Museu Soares dos Reis, em 1976, começou por fazer a medição da sala «que era a sala onde estava, e creio que está ainda, o quadro do Silva Porto com medas», seleccionou a palha depois de colhida, alguma da qual já estava em medas. Construiu as estruturas de madeira e finalmente organizou as medas finais no espaço do museu. A instalação da obra em 1976 foi muito polémica «muito contestada pelas pessoas que iam habitualmente ao museu, que acharam que tinha sido um sacrilégio. Pôr palha no Museu era uma aberração completa. Só os burros é que comiam palha»<sup>98</sup>.

Na última instalação, o processo foi alterado em virtude das circunstâncias. Alberto Carneiro esclarece que «agora é preciso garantir o cultivo do trigo ou do centeio com um ano de antecedência para obter as palhas respectivas, porque já não as deixam crescer até ao tamanho que é necessário. Cortam antes para forragem. (...) Em Santiago [de Compostela] foi um ano mau, portanto, com o cálculo que fizemos a palha não chegava para fazer a obra». A solução foi vir buscá-la a Trás-os-Montes, onde «ainda havia pessoas que guardavam o colmo». Os actuais condicionalismos da instalação da obra agradam no entanto ao autor, que considera que deste modo «é mais interessante» porque «a obra começa um ano antes com o cultivo da coisa. Obrigatoriamente»<sup>99</sup>.

No entanto, ao contrário do que se poderia pensar, garante que não dá quaisquer instruções para o cultivo. Afinal trata-se da natureza «Essas coisas têm um crescimento (...) o cultivo é natural». Em exposição, a palha também não recebe geralmente qualquer tratamento, contudo no Centro Galego de Arte Contemporânea, a dada altura começaram a surgir insectos e foi necessário pulverizar o espaço com um pesticida. «Não sei o que utilizaram. Creio que foi numa noite que fizeram isso», conta. No entanto, ficou assegurado que os espectadores podiam continuar a fruir a obra do modo previsto inicialmente.

---

<sup>98</sup> Alberto Carneiro, entrevista presencial, 13 de Junho de 2005

<sup>99</sup> Idem.



## **Envelhecimento. Conservação - Restauro e Intenção do Artista**

Ao longo dos capítulos precedentes criámos sub-captítulos para «materiais e técnicas: contexto e significação» e outros para «Envelhecimento, Conservação e Intenção do Artista», procurando nos primeiros caracterizar os materiais e processos criativos e nos segundos indicar as intenções do artista relativamente ao envelhecimento e conservação da sua obra. No entanto, nem sempre a obra de Alberto Carneiro se presta a esta distinção, sobretudo porque na maioria dos exemplos apresentados, a materialidade da obra é considerada secundária para o autor, embora tal não aconteça em todos os seus trabalhos. Assim, optou-se por identificar o pensamento do autor em geral relativamente às obras seleccionadas, não se escrevendo um sub-capítulo para cada uma, sob pena de virmos a repetir o discurso. No entanto, em casos particulares dar-se-á destaque às obras, isoladamente, sempre que tal for considerado como caso excepcional.

Abordando a obra de Alberto Carneiro do ponto de vista da sua materialidade é possível dividi-la em três fases, que, naturalmente, estão relacionadas com os aspectos formais e conceptuais inerentes às mesmas. A primeira, de 1963 a 1968, relativa às obras em madeira, pedra e metal, em que o autor trabalha com as tecnologias tradicionais da escultura; a segunda, de 1968 a 1980, época em que recusa pôr em prática essas mesmas tecnologias, evitando a acção da mão sobre o objecto; finalmente, as obras que cria a partir de 1980, em que «regressa» à manualidade.

«Canavial: memória metamorfose de um corpo ausente» embora não seja, do ponto de vista material, a primeira obra relativa à primeira fase é no entanto a primeira a manifestar, projectualmente, a recusa das tecnologias tradicionais, o que se traduz numa atitude particular em relação à sua materialidade (a partir de 1973) e, consequentemente, à sua preservação.

O «Canavial» foi apresentado em exposição oito vezes e Alberto Carneiro conta que a materialidade da obra foi sofrendo mutações. Da versão inicial, apresentada na Galeria Quadrante, em Lisboa<sup>100</sup> e no Círculo de Artes Plásticas de Coimbra, nada resta. Em 1976,

---

<sup>100</sup> Apesar da bibliografia, incluindo catálogos e periódicos, indicar que a primeira exposição de «Canavial, memória metamorfose de um corpo ausente» foi na Galeria Quadrante em Lisboa, em 1973, Alberto Carneiro em entrevista refere uma exposição anterior, no Porto, na Galeria Abel Salazar.

Alberto Carneiro expôs novamente a obra na sua retrospectiva no Museu Soares dos Reis<sup>101</sup> (fig. 6.44) e na Bienal de Veneza<sup>102</sup>, mas nessa altura foi completamente refeita. Mais tarde, em 1991, para a exposição da Fundação Gulbenkian foi feito novo «Canavial», (fig. 6.7 e 6.8) exposto também em Serralves no mesmo ano, e na colectiva *Anos 60 – Anos de Ruptura*<sup>103</sup>, em 1994. Do ponto de vista material essa é a obra que se encontra actualmente na colecção da Caixa Geral de Depósitos.

No entanto, em 2003 Alberto Carneiro realizou uma exposição antológica no Museu de Arte Contemporânea da Fortaleza de São Tiago, na Madeira, e decidiu materializar o «Canavial...» (fig. 6.9 e 6.10) com canas colhidas na Madeira mas «em número muito maior, porque era necessário para aquele espaço».<sup>104</sup> Apesar da obra existir materialmente numa colecção portuguesa, o artista decidiu, «com a devida autorização da Caixa Geral de Depósitos», refazer o «Canavial...». O autor explica que do ponto de vista legal não há qualquer situação delicada, apesar da Caixa Geral de Depósitos não ter um certificado de autenticidade da obra: «Está nos catálogos da Caixa e está lá escrito que a obra é minha e que é [propriedade] deles». Alberto Carneiro esclarece: «Para mim o fundamental não está na forma, está justamente no conceito, ou melhor, nas energias que a obra gera. No caso do «Canavial...» são energias (...). Não faz sentido essa fidelidade física à obra»<sup>105</sup>. Para o autor não tem que haver correspondência entre a obra e a sua materialidade, «hoje há muitas obras nessa situação. São efémeras relativamente à sua materialidade e eternas porque podem ser repostas sempre»<sup>106</sup>.

No caso de «Uma floresta para os teus sonhos», a situação é semelhante. A obra que hoje se encontra nas reservas do Centro de Arte Moderna da Fundação Gulbenkian (figs. 6.27 e 6.28) não é já a original que se estreou na Galeria Buchholz, em Lisboa, em 1971 e que mais tarde tomaria a forma de «casa» na colectiva Alternativa Zero, em 1977 (fig. 6.24). Esta ardeu no incêndio da Galeria de Belém, em 1981.

---

<sup>101</sup> Alberto Carneiro: *Dezembro 1968/Setembro 1976* (catálogo), Porto, Museu Soares dos Reis, 1976.

<sup>102</sup> Portugal: XXXVII exposição bienal internacional de arte de Veneza, (Catálogo) Secretaria de Estado da Cultura, 1976.

<sup>103</sup> *Anos 60, anos de ruptura: uma perspectiva da arte portuguesa nos anos sessenta*, (catálogo), Lisboa, Livros Horizonte, 1994.

<sup>104</sup> Alberto Carneiro, entrevista presencial, 13 de Junho de 2005.

<sup>105</sup> Idem.

<sup>106</sup> Idem.

Entre 1981 e 1991 a obra não existiu materialmente. Neste último ano, «Uma floresta para os teus sonhos» foi exposta na retrospectiva de Alberto Carneiro na Fundação Gulbenkian e em Serralves, tendo sido refeita novamente. Nessa altura o autor voltou à Soprem, empresa que cortou e fez o tratamento dos primeiros troncos e que, de acordo com o projecto e as indicações do artista, voltou a materializar a «floresta». Afirma: «Tinha que ser a mesma coisa, quer de grossura quer de tamanho». Apesar do diâmetro dos troncos não estar previsto nos desenhos do projecto, Alberto Carneiro retorque «eu tinha uma noção muito clara», explicando que os diâmetros são todos diferentes entre si.

Embora a Fundação Gulbenkian tenha pago o material e o trabalho à Soprem na altura da exposição retrospectiva de 1991, a obra só viria a ser adquirida para a colecção do Centro de Arte Moderna alguns anos mais tarde.

A última vez que o autor viu a obra foi «há cerca de quatro ou cinco anos», altura em que figurava na exposição permanente do CAM e em que pediu para a retirarem porque, de acordo com a sua intenção, a obra era uma instalação penetrável e não um objecto. Afirma que nessa altura não havia qualquer discrepância relevante entre a condição original do material e a de então. «Não contei, mas acho que não faltava nenhum elemento»<sup>107</sup>, comenta. No entanto, o autor lembra que é natural que a madeira vá abrindo algumas fendas, «é matéria viva. A madeira dá disso sinal constante. Estala. Faz barulho, move-se», mas as mutações naturais da matéria não o incomodam, pelo contrário, gosta que façam parte da obra.

Considera que o material de «Uma floresta para os teus sonhos» está protegido contra eventuais ataques de insectos xilófagos, uma vez que recebeu tratamento para o efeito. No entanto, afirma que todo o material da obra poderia ser substituído no caso de uma situação desse tipo, ou outra em que se verificassem danos assinaláveis, vir a ocorrer. Nesse caso, afirma, o projecto e as fotografias da obra poderiam servir de base à reposição da materialidade da «Floresta».

O autor considera que a autenticidade da obra depende em larga medida da sua correcta instalação, ainda que acredite que a partir do projecto é fácil fazê-lo. Nesta obra, como nas

---

<sup>107</sup> Idem.

outras instalações penetráveis de Alberto Carneiro, como «Canavial...» e «Um campo depois da colheita...», as dimensões são variáveis, dependendo sobretudo do espaço em que vão ser instaladas.

O autor diz frequentemente que o que as suas obras têm em comum é o facto de alterarem o espaço em que são colocadas. A percepção do espaço é algo profundamente subjectivo, e ainda que Carneiro defenda que é o espectador que, em última análise, determina o conteúdo da obra – «a eternidade da obra não está nela está no espectador, ou melhor, nos referentes culturais que o espectador transporta consigo»<sup>108</sup>, diz-nos – é evidente que o criador estabelece as suas premissas, a partir das quais o espectador pode recriar.

Não será por acaso, repetimos, que Alberto Carneiro está, sempre que possível, presente na instalação das suas obras. Curiosamente, por ocasião da sua maior exposição retrospectiva, na Fundação Gulbenkian em 1991, Maria Helena de Freitas perguntava-lhe numa entrevista se considerava a referida exposição como uma instalação no seu total, uma vez que tinha sido o autor a concebê-la em pormenor e inclusivamente a supervisionar todo o processo de montagem. Alberto Carneiro respondeu afirmativamente: «É uma instalação com obras dos últimos 28 anos».<sup>109</sup>

Mas o autor mostra-se bastante optimista relativamente à possibilidade de outros virem a instalar as suas obras. Afirma que não tem dúvidas de que quem instala uma obra sua introduz modificações, e sabe que podem acabar por introduzir factores estéticos com critérios diferentes dos seus. No entanto foi bastante claro quando explicou que entendia estas instalações de forma aberta. «Todas as poéticas, e a música é um exemplo cabal disso, são transformadas por cada percepção. Seja de quem for». E avança com um exemplo: «na 9ª sinfonia de Beethoven estão lá os acordes (...) quer seja a interpretação de um Karajan, de um Solti, de um Bernstein, etc., etc. No entanto (...) variam as interpretações. E vai ao ponto por exemplo, e isso foi muito polémico, em que o Richter fez a interpretação de uma das sonatas (...) do Schubert, cujo primeiro andamento ele toca tão lento, tão lento, que chega a ter cerca de mais dez minutos do que a interpretação do

---

<sup>108</sup> Alberto Carneiro, entrevista presencial, 13 de Junho de 2005.

<sup>109</sup> Maria Helena de Freitas, «Alberto Carneiro, em conversa com Maria Helena de Freitas», in *Alberto Carneiro*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Porto, Fundação de Serralves, 1991, pg. 197. (fig. 6.71 a 6.74)

Brendel, por exemplo. No entanto, não deixa de ser o Schubert. É evidente que no plano da percepção é outra coisa»<sup>110</sup>.

Criando o paralelo com a música e com a interpretação, Alberto Carneiro está em consonância com aquilo que o artista americano Bill Viola escreveu em *Mortality – Immortality*: «In the absence of the artist / creator, a person with previous training or experience with the piece and / or ‘score’, or set of instructions, is required. Future curators in the field could take on the function of the interpreter or ‘conductor’ of the work».<sup>111</sup>

Alberto Carneiro dá ainda o exemplo da tradução: «porque é que se diz que um poema é intraduzível? Pode ser adaptado a outra língua mas é intraduzível. Porque se se traduz um poema literalmente sai uma borrada. O que tem de haver, da parte do tradutor é, na sua língua original, a capacidade de entender efectivamente o sentido do poema e adaptá-lo na sua língua. Porque senão é uma traição completa, relativamente à essencialidade poética que corresponde àquela obra».<sup>112</sup>

A estratégia de reinterpretação proposta pelo projecto *Variable Media Initiative*, a que nos referimos na segundo capítulo da primeira parte, parece aplicar-se ao caso das instalações de Alberto Carneiro com plena consciência e aceitação da parte do artista, desde que as ideias expressas nos seus projectos sejam respeitadas e que se proceda sempre a esquemas de iluminação não directa. «Dou orientações para que as coisas sejam iluminadas de maneira indirecta. Se possível mandar a luz toda para o tecto para evitar mistificações da forma, que a luz produz sempre quando orientada de uma determinada maneira»<sup>113</sup>.

No entanto, o escultor adverte que a estratégia de reinterpretação não se aplica às suas obras mais recentes em madeira talhada. Aí, explica, estariam «a interferir num outro

---

<sup>110</sup> Entrevista presencial, 13 de Junho de 2005.

<sup>111</sup> Bill Viola, «Permanent Impermanence», *Mortality – Immortality? The Legacy of 20th-Century Art*, (Miguel Angel Corzo, dir), Los Angeles, The Getty Conservation Institute, 1999, pg. 89.

<sup>112</sup> A tese de doutoramento de Tina Louise Fiske analisa também a dada altura a questão da tradução, comparando-a com a conservação. Embora o tema aqui seja o da reinterpretação que a tradução implica, não deixa de estar em causa o «apagamento» ou anulação do sujeito que preserva, em prol da clareza da intenção do artista. Ver Tina Louise Fiske, *Taking Stock. A study of the Acquisition and Long Term Care of ‘Non-Traditional’ Contemporary Artworks by Regional Collections 1979 – Present*», Tese de Doutoramento, Universidade de Glasgow, Setembro de 2004 (exemplar policopiado), pgs. 138-144.

<sup>113</sup> Alberto Carneiro, entrevista presencial, 13 de Junho de 2005.

plano. Numa mutação formal da essência da obra que interfere efectivamente com o seu funcionamento espacial».<sup>114</sup>

Ou seja, em obras como «Uma floresta para os teus sonhos» e «Canavial: memória metamorfose de um corpo ausente» as estratégias de preservação permitem a reinterpretação de questões relacionadas com a concepção da espacialidade e, caso seja necessário, dos próprios materiais e técnicas, que segundo o autor são passíveis de serem substituídos, e aliás não são já originais. Além de que, esclarece, «quando fiz essas coisas não estava a pensar na eternidade, no sentido de que a obra ficasse para sempre».<sup>115</sup>

Em «Um campo depois da colheita para deleite estético do nosso corpo», a efemeridade do material da obra é um *a priori*. A duração desta é apenas a da sua exposição ao público. De acordo com o autor, nenhum dos materiais da obra é armazenável, incluindo a estrutura de madeira. Além disso, depois da exposição a palha vai para forragem. Alberto Carneiro explica que a palha é oferecida aos agricultores para alimentarem o gado e que gosta particularmente dessa situação porque desse modo o cereal «vai desempenhar a sua função inicial».

No entanto, «Um campo depois da colheita...» não faz parte de nenhuma colecção pública ou privada, permanecendo propriedade do artista, que crê que esta não é uma obra «vendável». No entanto, conta que o museu de Santiago de Compostela pôs a hipótese de a adquirir para a sua colecção, mas acabou por comprar «O laranjal», obra de material também efémero, em que dos vários elementos utilizados (terra, laranjeira, laranjas, placas de alumínio, gravação de voz) apenas a componente sonora é armazenável<sup>116</sup>. «Um campo depois da colheita...» seria uma obra demasiado «complexa para vir a ser reposta», sobretudo para um museu que pratica uma política de empréstimos de obras, afirma o autor.

A substituição dos materiais que constituem as obras de Alberto Carneiro não é, no entanto, uma regra. Como vimos, existem obras em que tal não deve acontecer. Em «Os

---

<sup>114</sup> Alberto Carneiro, entrevista presencial, 13 de Junho de 2005.

<sup>115</sup> Idem.

<sup>116</sup> «A única coisa que fica efectivamente, como materialidade, é a gravação da voz da terra que conta a história. (...) é uma voz feminina que diz um texto, ou quatro textos, que dizem o que é que acontece à laranjeira ao longo do ano, ao longo das estações», Alberto Carneiro, entrevista presencial, 1 de Junho de 2005.

sete rituais estéticos sobre um feixe de vimes na paisagem», o próprio autor previu desde o início o desaparecimento dos pequenos elementos (conchas, cascas de pinheiro, pequenas pedras, etc.). «O primeiro foi uma flor, eu sabia que ia ser o primeiro a desaparecer, era uma flor de cacto seca. A partir daí tirei-os todos e a forma definitiva ficou esta. Mas isto faz parte da ideia inicial, porque não seria possível conservar esses objectos».<sup>117</sup> Para o autor não faria sentido a substituição destes objectos, como jamais fará a reposição do mesmo feixe de vimes que funcionou como «elemento agregador» em todos os rituais, ou mesmo do círculo de serapilheira em que aquele assenta no espaço da galeria ou museu, no caso destes sofrerem danos irreversíveis.

A parte objectual, ou melhor os artefactos que resultaram da acção performativa composta pelos sete momentos em sete rituais, relacionados com sete lugares distintos, nunca deverá ser substituída ou refeita. O carácter ritualístico não existe apenas no título da obra, mas na sua essência. O feixe de vimes é mais do que um símbolo ou signo, ele é o resultado material da acção performativa e ritualística do autor.

Quanto às fotografias, o mesmo não se aplica. Alberto Carneiro explica que os negativos estão bem conservados. No caso de alguma coisa acontecer às primeiras impressões dever-se-á imprimir novas fotografias. Regra esta, válida para outras obras do autor, no mesmo suporte.

Em «Os 4 elementos», as fotografias nunca foram substituídas, e o autor não prevê que tal aconteça em breve, uma vez que não encontra nelas qualquer discrepância perturbadora em relação à sua condição original. O mesmo não pode ser dito do material plástico que funciona como suporte destas. Na ficha de obra do Museu de Serralves (fig. 6.21) verifica-se a observação, na entrada *Estado de Conservação*: «Bom. Apesar do plástico estar envelhecido e sujo». A questão estética relativa ao envelhecimento do plástico não é, de acordo com Alberto Carneiro, perturbadora do sentido da obra. Contudo, o envelhecimento constitui um problema para o autor, na medida em que a sua função pode ser afectada. Ou seja, originalmente as cortinas plásticas foram cosidas de modo a formarem bolsas onde foram introduzidas as fotografias. As linhas começaram a apodrecer e as bolsas estão a perder a capacidade de suporte. Este é o problema que leva Alberto Carneiro a encarar a

---

<sup>117</sup> Alberto Carneiro, entrevista presencial, 13 de Junho de 2005.

hipótese de substituição do material. Sobre esta questão comenta: «Se se pudesse manter, preferia não substituir. Mas não há possibilidade de coser novamente»<sup>118</sup>.

No entanto, daquilo que o autor considera a «essência da obra», os quatro elementos (terra, madeira queimada, árvore e água), todos são efémeros, devendo ser escolhidos na altura da exposição, exceptuando a madeira queimada que tem sido armazenada «por uma questão de comodidade, para não se fazer todas as vezes»<sup>119</sup>. Mas Carneiro afirma que esta não tem uma «forma pré-determinada ou pré-determinante. Pode-se queimar na altura» e conclui: «Pode-se dizer que todos os elementos são efémeros. A natureza é isso: mutação. Vai criando mutações sucessivas e vai-se renovando»<sup>120</sup>.

O envelhecimento da materialidade das obras é evidentemente uma das manifestações da natureza, todavia Alberto Carneiro esclarece que isso não significa que não se faça alguma manutenção básica, como a limpeza regular do pó superficial. A atenção que o autor dedica a questões relacionadas com a materialidade das obras é relativa. Declara por várias vezes: «Não é a forma que me interessa, é aquilo que a obra diz que conta. É o lado conceptual que a obra coloca»<sup>121</sup>. Por outro lado, a forte convicção de que a obra só se completa verdadeiramente quando o espectador a contempla ou entra nela, leva a que distinga fortemente dois planos: o da criação e o da recepção. Relativamente ao plano da criação, Carneiro afirma que existem muitos aspectos na sua obra que só lhe dizem respeito a si próprio. Concorde que há muitas coisas a que ninguém chegará. Mas defende que isso não afecta a obra, porque «na fruição depois o espectador encontra o seu próprio nexo».<sup>122</sup> «A universalidade [da obra] reside justamente nessa relatividade. Porque não há significado imutável, o significado está sempre preso à envolvente em que a obra se coloca».<sup>123</sup>

Replicamos que é algures, entre o plano da criação e o da recepção, que reside o nosso trabalho, uma vez que para garantir a preservação da obra é necessário identificar a perspectiva do criador. Alberto Carneiro comenta: «Mas para isso era preciso que o criador se predispusesse a fazer um diário tão objectivo quanto possível, o que seria absurdo porque destruiria, de facto, a obra e o sortilégio dela, os seus mistérios». Não deixa todavia

---

<sup>118</sup> Alberto Carneiro, entrevista presencial, 13 de Junho de 2005.

<sup>119</sup> Idem.

<sup>120</sup> Alberto Carneiro, entrevista presencial, 1 de Junho de 2005.

<sup>121</sup> Idem.

<sup>122</sup> Alberto Carneiro, entrevista presencial, 13 de Junho de 2005.

<sup>123</sup> Alberto Carneiro, entrevista presencial, 1 de Junho de 2005.



de acrescentar: «Mas eu percebo-a. Aí é a sua tese (...), tem a ver com uma particularidade muito especial e é interessante. Tem a ver com o lado físico não revelado da obra, que não é só físico é evidente. A obra não é o material, ela vive com. É da matéria, mas é essência»<sup>124</sup>.

Ao longo dos anos surgiram ao autor situações que exigiram tomadas de decisão da sua parte relativamente a obras suas pertencentes a colecções públicas. Dá alguns exemplos, geralmente relacionados com o suporte fotográfico, mas também com obras em que utiliza as tecnologias tradicionais da escultura. O Museu do Chiado possui uma obra em fotografia, intitulada «Ele mesmo/outro» (1978-79), na qual as fotografias começaram a amarelecer «porque foram coladas com uma cola não devida» e terão em breve que ser reimpressas. Um caso parecido passou-se como outra obra em fotografia, «Arte/Corpo/Arte», propriedade da Fundação Luso Americana para o Desenvolvimento (FLAD) que, tendo sido colocada numa exposição num local com muita humidade, foi vítima de danos irreversíveis. Neste caso, a FLAD «recuperou o trabalho a partir dos negativos».<sup>125</sup> É neste contexto que Alberto Carneiro alega, como já referimos, que as obras de arte só são efémeras na sua materialidade.

Em entrevista, o director do museu de Serralves, João Fernandes, esclarece que ao contrário do que é comum acontecer com artistas que utilizam a fotografia como meio, Alberto Carneiro prometeu ceder ao museu todos os negativos relativos às suas obras para que, em caso de necessidade, seja possível proceder a reimpressões das fotografias de época.<sup>126</sup> No entanto, explica, «Não temos cá [no Museu] grandes condições para a preservação de negativos, mas podemos criar através de um móvel como esses frigoríficos próprios. Ou através de câmara nas novas reservas que estamos a pensar criar».

Mas no que diz respeito às obras em que o autor actua através do gesto sobre a matéria, nela inscrevendo marcas, traços ou formas com carácter definitivo, a situação é entendida de modo diverso. Nestes casos não prevê substituição de partes e recomenda uma intervenção mínima na obra. Dá o exemplo da obra do Museu do Chiado, «Raiz caule,

---

<sup>124</sup> Idem.

<sup>125</sup> Alberto Carneiro, entrevista presencial, 13 de Junho de 2005.

<sup>126</sup> Em entrevista Alberto Carneiro explicou que os negativos das fotografias que utiliza nas suas obras estão em seu poder por imperativos de conservação, mas que no seu entender pertencem às instituições museológicas que detêm a propriedade das respectivas obras.

folhas, flores e frutos» (1966-1967): «Estava muito suja porque esteve uns anos em Serralves num sítio onde entravam pombas. Estava muito suja, foi necessário limpá-la e foi sob minha orientação que ela foi limpa, mas não lhe tirei a patine que o tempo lhe tinha dado».<sup>127</sup>

Em entrevistas e textos da sua autoria, Alberto Carneiro faz frequentemente referência ao facto das suas obras constituírem acima de tudo objectos dinamizadores de espaço: «As minhas esculturas mais recentes também são habitadas. Desde que tenham dois elementos. No fundo não é a forma que interessa. A forma está lá para definir um espaço e para dinamizar o espaço».

A percepção do espaço, embora determinante em muitas obras de artistas contemporâneos, sobretudo desde a década de 60, é evidentemente uma componente intangível das obras de arte que ainda não mereceu da parte dos profissionais da conservação a atenção devida. Alberto Carneiro refere estratégias de reinterpretação para as suas instalações no caso de não se encontrar presente, estabelecendo comparação com outras artes, nomeadamente com a música. No entanto, a medição e registo rigorosos dos diversos componentes, a sua descrição, o registo vídeo e fotográfico do artista a efectuar a instalação e as entrevistas com o autor constituirão documentos decisivos para que no futuro não se perca algo que, apesar de intangível, é o «coração» de obras em que a visão já não é o único sentido importante para a sua fruição. E sabemo-lo relativamente ao trabalho de Carneiro, sobretudo pelo modo como fala da predominância do háptico sobre o óptico, lembrando que «os psicólogos ou os homens do estudo da percepção, a partir de Gibson<sup>128</sup>, consideram que não se pode falar já dos sentidos, mas sim de sistemas de percepção, porque nunca nenhum sentido aparece isolado em absolutos dos outros».<sup>129</sup>

Em entrevistas aos directores de instituições museológicas de arte contemporânea portuguesas pudemos constatar que a consciência dessa necessidade começa a existir, ainda que a sua urgência se perca entre tantas outras. João Fernandes, director do Museu de Serralves, afirmou: «Em relação ao Alberto Carneiro, temos que aprender muito mais em

---

<sup>127</sup> Alberto Carneiro, entrevista presencial, 1 de Junho de 2005.

<sup>128</sup> James J. Gibson (1904-1979), psicólogo americano que investigou e teorizou sobre a percepção, tendo publicado trabalhos sobre a *Psicologia Ecológica* em que defende a importância do ambiente na formação e comportamento do ser humano.

<sup>129</sup> Idem.

relação às peças dele que temos na colecção. Até agora, sempre que as apresentámos, temos contado com ele para as apresentar» e acrescentou ainda: «Eu e o Alberto Carneiro sabemos que este museu tem que desenvolver um estudo das obras dele. Mas o Museu tem cinco anos e ainda não tivemos tempo de efectuar um estudo das obras que temos. Produzimos cerca de 17 exposições por ano e não conseguimos ainda organizarmo-nos de forma a abrir esse campo de investigação de estudo da própria colecção. É um trabalho sobre a própria colecção que sabemos que tem que ser feito, mas que ainda não iniciámos».<sup>130</sup>

---

<sup>130</sup> João Fernandes, entrevista presencial, 1 de Fevereiro de 2005.

**CAPÍTULO 7**  
**JOÃO VIEIRA**



«No caso de João Vieira, as letras foram ‘uma ideia’ bem alicerçada na vivência da contemporaneidade e foram também um espaço aberto que foi sabendo inscrever valores de história e de memória onde o gosto do ofício de pintar nunca deixa de ir atrás dele. Em qualquer das situações, o artista desdobra perante nós lugares imprecisos mas peremptórios dos jogos de linguagem, assumindo que é com o corpo todo e os olhos carregados de muito ver e sentir que eles se constituem como cultura».<sup>1</sup>

## **JOÃO VIEIRA: Escrita, espaço e acção**

### **Contexto Histórico**

João Vieira nasceu em 1934, numa aldeia de Trás-os-Montes. Em 1938 iria viver com os pais, professores primários, para Lisboa. Na capital cresceu, como frisa o seu primeiro “biógrafo”, o poeta e artista Ernesto de Melo e Castro, «numa sala de aula» em que se respirava «um clima cartesiano que associa a boa caligrafia à nitidez, ao asseio, ao pensamento correcto e claro». Com 18 anos ingressa no curso de pintura da Escola Superior de Belas Artes de Lisboa, que abandona dois anos depois.

Foi depois de cumprir parte do serviço militar obrigatório, em 1956, que João Vieira começou a partilhar um atelier com alguns colegas, incluindo René Bertholo, José Escada e Gonçalo Duarte por cima do Café Gelo, no Rossio. Além destes, futuros companheiros do Grupo KWY que se formará em Paris em 1958, das tertúlias do «Grupo do Gelo», pouco regular na sua composição, participaram outros pintores como António Areal, Manuel D’Assumpção, Manuel Cargaleiro e poetas como Mário Cesariny, Luiz Pacheco, Raul Leal, Hélder Macedo, Manuel de Castro.<sup>2</sup>

Em Outubro de 1957 parte para Paris graças à ajuda de um amigo que lhe emprestou «um conto de reis». «A viagem custava 750 escudos e fiquei com 250. (...) Cheguei a Paris com dinheiro suficiente para dormir uma noite num hotelzinho e no dia seguinte uma sanduíche

---

<sup>1</sup> Raquel Henriques das Silva, «João Vieira: das letras aos corpos», in *João Vieira: Corpos de Letras*, Porto, Museu de Serralves. Edições Asa, 2002, pg. 73.

<sup>2</sup> Ver Ana Filipa Candeias, *Revista KWY: Da Abstracção Lírica à Nova Figuração (1958-1964)*, dissertação de Mestrado em História da Arte Contemporânea, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 1996 (exemplar policopiado), pg. 4.

e uns cafés. E acabou».<sup>3</sup> Dedicou-se entretanto a trabalhos que lhe pudessem garantir sustento desde operário fabril a decorador de casas-de-banho, passando por boletineiro da UNESCO. Quando ao fim de algum tempo regressou a Portugal para «descansar e comer» recebeu uma pequena herança, por morte da sua madrinha. Com o dinheiro regressou a Paris com a intenção de estudar pintura, embora consciente de que aquela herança lhe chegaria apenas para viver modestamente durante três meses na capital francesa. A pintora Maria Helena Vieira da Silva, amiga e protectora de alguns jovens da sua geração, recomendou-lhe Henri Goetz da Academia «Grande Chaumière». Inscreveu-se e por lá ficou até arranjar emprego como pintor de tecidos à mão num atelier de alta-costura.

Mas só em 1959, ano em que recebeu a bolsa da Fundação Calouste Gulbenkian, pôde dedicar-se exclusivamente à pintura: «Quando veio a bolsa fiquei encantado da vida. Durante um ano fiz tanta pintura que até fazia impressão. E depois toda essa pintura era uma grande porcaria. Repintei tudo. Pinte de branco e voltei a pintar por cima (...) porque não havia muito dinheiro e era preciso aproveitar tudo».<sup>4</sup>

Foi em Paris, sobretudo entre 1959 e 1962, ano em que regressou a Portugal, que viu exposições, travou conhecimento com jovens artistas, conviveu com poetas portugueses e estrangeiros que lá residiam e fez amizades para a vida. Interessou-se pela poesia, paixão que partilhou directamente com os amigos Helder de Macedo, Herberto Helder, Ana Hatherly e Ernesto de Melo e Castro. A poesia concreta, em que alguns se empenhavam, explorava morfologicamente a letra, o que viria a ter evidentes consequências na pintura de Vieira.

Com René Bertholo, Lourdes Castro, Gonçalo Duarte, José Escada, Costa Pinheiro, o alemão Jan Voss e o búlgaro Christo Javacheff funda o Grupo KWY com a sua revista feita em serigrafia original. A colaboração de Vieira torna-se particularmente importante no número cinco, quando convida os informalistas espanhóis, membros do Grupo El Paso, Manolo Millares, Saura e Vicente Aguilera-Cerni, que tinham acabado de fazer uma exposição na capital francesa com o patrocínio do governo espanhol, a colaborar com serigrafias e textos. Contacta com diversos críticos, artistas e marchands do meio artístico parisiense. Interessa-se pela obra e personalidade de Jean Tinguely e pelas expansões de

---

<sup>3</sup> João Vieira, entrevista presencial, 24 de Março de 2005.

<sup>4</sup> Idem.

César, observa com atenção as obras dos pintores letristas – que utilizavam a letra na pintura de forma muito diferente da sua<sup>5</sup> – mas confessa-se sobretudo marcado pela célebre acção-espectáculo de Yves Klein, «Antropometrias», em que usava mulheres como pincéis, impregnadas com o seu IKB (international Klein Blue) a imprimir, com o seu corpo, superfícies de tela ou papel, à qual pôde assistir, na Galerie Internationale D’Art Contemporain, em 1960.

João Vieira conta que foi também em Paris que conheceu a arte americana. Recorda que durante o governo de Guy Mollet foi recusada uma grande exposição de arte americana em Paris com cartazes, filmes, conferências e artes plásticas. Lembra igualmente que Jasper Johns (n. 1930) e Robert Rauschenberg (n. 1925) iam várias vezes a Paris. Mas foi nas pequenas galerias da capital francesa que descobriu obras de Mark Rothko (1903-1970) e de outros americanos. Foi também graças a Henri Goetz (1909-1989), da Grande Chaumière, que começou a compreender mais profundamente a arte americana. Explica que num determinado período estava a trabalhar num quadro que o professor não parecia aprovar. «A certa altura perguntei-lhe: o que é que está exactamente mal: é um problema de composição, um problema de cor, de claro-escuro? Ele explicou-me então que até ao Klee toda a pintura tinha um centro e que era nisso que ele acreditava (...), disse-me que eu estava a fazer uma composição com múltiplos centros, uma composição à americana (...) Claro que a partir daí comecei a interessar-me pela pintura americana».<sup>6</sup>

Regressou a Lisboa em 1962, e foi na capital portuguesa, já no ano seguinte, que teve oportunidade de assistir a um espectáculo de Merce Cunningham, com cenários de Rauschenberg e Jasper Johns, que o deixou «completamente arrasado», na sala do Tivoli, praticamente vazia, onde se lembra de ver também Ana Hatherly e Jorge Peixinho, assim com algumas pessoas ligadas à música e ao bailado.

Entretanto, consegue emprego como professor na Escola de Artes Decorativas António Arroio, mas acaba por voltar a Paris dois anos depois e por lá ficar durante nove meses. Na

---

<sup>5</sup> João Fernandes escreve a propósito: «Se bem que João Vieira se confronte na sua primeira estadia em Paris (...) com as experiências letristas parisienses, retendo na memória a participação dos seus autores mais relevantes na I Bienal de Paris, em 1959, (...) o “letrismo” de Vieira afasta-se radicalmente dos seus motivos, práticas e objectivos». João Fernandes, «A letra e o corpo na obra de João Vieira», *João Vieira: Corpos de Letras*, Porto, Museu de Serralves. Edições Asa, 2002, pg. 23.

, pg. 22.

<sup>6</sup> João Vieira, entrevista presencial, 22 de Março de 2005.



cidade sente um ambiente muito diferente daquele que havia conhecido anos antes: «o Christo já tinha ido para os Estados Unidos, as galerias já não tinham de todo a mesma importância, os críticos também estavam a passar para os Estados Unidos. Enfim, a cena parisiense estava a acabar».<sup>7</sup>

Em 1965 parte para Londres a convite de um amigo. Concorre para um lugar de professor no Maidstone College of Art onde vem a leccionar pintura. É com grande prazer que recorda esses tempos em que Peter Blake (n. 1932), um dos expoentes máximos da *Pop Art* inglesa, assistia às suas aulas.<sup>8</sup> Convive com amigos portugueses residentes em Londres como Hélder Macedo (n. 1935), João Cutileiro (n. 1937), Menez (1926-1995), Bartolomeu Cid dos Santos (n. 1931), Paula Rego (n. 1935), entre outros. Entretanto, é obrigado a regularizar a sua situação de emigrante em Inglaterra. Perante a impossibilidade, imposta pelo governo inglês, de auferir rendimentos no país, acaba por regressar a Portugal.

Em 1968 começa a trabalhar na Rádio Televisão Portuguesa na área da cenografia: «Concebiam cenários. Por vezes tinha de inventar um cenário de um dia para o outro para encher um estúdio. Mas isso deu-me a capacidade de trabalhar com outros materiais que cá fora não tinha».<sup>9</sup> Foi na RTP que começou a utilizar fibras de vidro, espuma de poliuretano, entre outros materiais ainda pouco comuns no meio das artes plásticas.

Até então a pintura tinha sido o seu meio preferencial de expressão artística, utilizando geralmente o óleo sobre tela ou mais informalmente o gouache sobre papel. A letra, ou o signo, de forma mais geral, havia sido o tema de eleição da sua pesquisa sobre a pintura, o corpo e o gesto. Em 1958 a letra começa a aparecer de forma contínua na sua obra, primeiro monocromaticamente e numa ocupação total do espaço da tela, depois deixando entrever aos poucos o branco do fundo, que parece surgir como a página branca sobre a qual se escreve, convocando cores quentes, com uma sensorialidade assumida. Tal como João Fernandes escreveu recentemente, «Vieira resgata a escrita da sua “cegueira”,

---

<sup>7</sup> Idem.

<sup>8</sup> «Em Londres o Peter Blake assistia às minhas aulas às escondidas. Pensava que era um espião até que perguntei a um aluno com quem tinha mais confiança. Disse-me que gostava muito das minhas aulas e que vinha ver o que eu andava a fazer», João Vieira, entrevista presencial, 22 de Março de 2005.

<sup>9</sup> João Vieira, entrevista presencial, 22 de Março de 2005

reinventando cada gesto como atitude primacial do olhar que age, sobre o alfabeto ou sobre o poema».<sup>10</sup>

A certa altura «pressentimos que as letras estão prontas a soltar-se do espaço do suporte para ganharem a autonomia expressiva que as *performances*, já adivinhadas, plenamente concretizarão».<sup>11</sup> Em 1970, as suas letras dão o primeiro salto para fora da pintura. Numa exposição agenciada na Galeria Judite Dacruz, a que chama *O Espírito da Letra*, expõe um conjunto de letras-objecto criando um percurso que obrigava o espectador a tomar consciência do espaço envolvente (fig. 7.1).

### Performances

A ideia para esta exposição nasceu no momento em que encontrou, nos corredores da RTP, um conjunto de letras «feitas em madeira e cartão prensado» prontas a ir para o lixo. Tinham cerca de 120cm de altura, «achei piada e comecei a pensar. Eram cerca de dez ou doze, todas do mesmo tamanho. Endireitei-as, mandei-as restaurar aos carpinteiros da RTP (...) eles pintaram a camada base, depois levei-as para o atelier e pinteí-as eu». Pintou-as de diversas cores e com citações de artistas. «Havia uma letra Yves Klein, uma letra Action painting, uma letra Colorfield...» O autor confessa não se recordar de todas mas acrescenta: «Havia com certeza uma letra Arman, uma Tinguely, etc.».<sup>12</sup> «A exposição eram as letras organizadas umas junto das outras com uma orientação para a leitura das imagens. Não havia um texto, havia um texto de imagens que tinham que se articular, como numa pintura, que se compunham no espaço. Mas as pessoas entravam e tinham noção de que aquilo era uma composição. As pessoas passavam à volta. O “A” estava na primeira sala e deixava o caminho aberto para as outras letras».<sup>13</sup>

Além destas letras encontradas e reconvertidas, João Vieira criou uma de raiz: um “A”, que desenhou e mandou fazer, separado em duas partes, de onde saía um “B” em feltro que se prolongava no chão como uma sombra.«Havia o “A grande” que tinha o dobro da altura das outras e era cortado ao meio. E havia na altura uma brincadeira que se fazia com as

---

<sup>10</sup> João Fernandes «A letra e o corpo na obra de João Vieira», *João Vieira: Corpos de Letras*, Porto, Museu de Serralves. Edições Asa, 2002, pg. 23.

<sup>11</sup> Raquel Henriques da Silva, «João Vieira: das letras aos corpos», in *João Vieira: Corpos de Letras*, Porto, Museu de Serralves. Edições Asa, 2002, pg. 69.

<sup>12</sup> Idem.

<sup>13</sup> João Vieira, entrevista presencial, 24 de Março de 2005.

crianças que era uma charada figurada e que falava de um “A” com um “B” dentro. E quis fazer um “A “com um “B” lá dentro. Meti-lhe lá dentro um “B” de feltro, que é uma tira de feltro que sai do “A” e que funciona como uma sombra no chão e essa sombra desenha um “B”.<sup>14</sup> Nas paredes da galeria Judite Dacruz, o artista decidiu pendurar «uma espécie de lençóis pintados, sem grande preocupação, à pistola. Sem grande preocupação de fazer pintura. Os motivos eram letras».<sup>15</sup>

De todos os objectos presentes na exposição existe hoje apenas uma versão, feita em 1999, do *A grande*, que integra, desde essa, data o acervo do Museu de Serralves (fig. 7.3). Tudo o resto foi destruído naquela que João Vieira considera a sua primeira performance (fig. 7.2), e que eventualmente será a primeira performance de um artista português no país, que o autor narra da seguinte maneira:

«A performance aconteceu no pátio do Siqueira.<sup>16</sup> O pátio era aberto mas não entrava muita gente. Havia ali vários miúdos da escola. (...) Fui eu, os miúdos e alguns amigos que partimos tudo. Eu estava vestido de Papa. Tinha um fato de Papa a brincar, que tinha feito para a RTP e que me tinham devolvido (...) Os miúdos ficaram todos contentes de me ver assim mascarado e com um martelo. Eu disse-lhes: agora vamos partir isto tudo e os miúdos pumba, pumba, partiam e rasgavam os panos. Foi uma festa (...) Demorou cerca de uma hora ou mais. Não havia copos, ninguém bebeu nada (...) Foi o puro prazer de estragar».<sup>17</sup>

João Vieira tinha pensado desde o início em destruir as letras e os panos pintados da exposição porque entendia que as referências artísticas que ali citava tinham tido um tempo na sua vida, que agora cessava. «Para mim foi importante num dado momento pegar em todas aquelas situações da minha memória, dos artistas todos e dizer: agora acabou». O autor explica que a ideia de tornar essa destruição uma performance nasceu ao longo daqueles dias em que os objectos estiveram expostos na Galeria. Mas, no final tudo foi

---

<sup>14</sup> João Vieira, entrevista presencial, 22 de Março de 2005

<sup>15</sup> João Vieira, entrevista presencial, 24 de Março de 2005.

<sup>16</sup> Refere-se a Nuno Siqueira (n.1924), pintor e proprietário da Galeria Judite Dacruz. A propósito do envolvimento de Siqueira nas suas performances, Vieira acrescenta: «O Nuno Siqueira (...) tinha a galeria mas dizia que não queria ganhar dinheiro com ela, embora também não quisesse perder. Fez esta exposição e não ganhou dinheiro nenhum com ela. Prometi-lhe que depois faria uma exposição de quadros. Aquilo só foi possível porque ele era um artista. Se fosse um marchand não teria sido possível». Entrevista presencial, 22 de Março de 2005.

<sup>17</sup> João Vieira, entrevista presencial, 22 de Março de 2005.

improvisado. No entanto, João Vieira garante que a documentação não se restringia apenas às fotografias publicadas quando se escreve sobre as suas performances. «Havia documentação que ficou num dossier do Nuno Siqueira e depois se perdeu. Eu fiquei apenas com duas ou três fotografias»,<sup>18</sup> conclui.

Em 1971, Vieira realizou uma outra acção-espectáculo, destruindo um quadro durante um acontecimento público, que teve lugar na Galeria Buchholz, no decurso da entrega do Prémio Soquil, um dos galardões mais respeitáveis que a «Primavera Marcelista» (1968-1974), altura de grande investimento mecenático por parte de empresas várias, produziu. O artista conta que o pequeno espectáculo foi feito aparentemente de improviso, embora tudo tivesse sido preparado antecipadamente.

«Eu tinha um martelo e uma tesoura. Era um quadro meu com sensivelmente 1,30 por 97cm (...) Começou a entrar bastante gente – aquilo era a atirar para o solene, com o júri e mais os senhores da Soquil, uma coisa de químicos e tal. Eu peguei na tesoura, fiz um corte em cruz ao meio do quadrado e levantei os quatro quadrantes. Ficou a ver-se a cruz de madeira. Depois peguei no martelo e dei pancadas no centro da cruzeta que também partiu. (...) Ficou uma coisa esquisita, parecia uma tenda. As pessoas diziam ‘não faça isso, não faça isso’, aos gritos e tal».<sup>19</sup>

Num período de intenso desenvolvimento do mercado artístico português, em que a pintura atingia preços nunca vistos, a acção-espectáculo de João Vieira, indiciando violenta contestação, teria tido particular importância no caso de ter ficado algum resquício tangível<sup>20</sup> do acontecimento ou mesmo alguma documentação fotográfica ou fílmica. No entanto, tal não aconteceu: «Depois deitei tudo fora, o quadro estava todo partido e rasgado, Se fosse hoje talvez não deitasse. Se fosse hoje talvez tivesse tentado conservar aquela forma e deixá-la ficar como uma escultura, mas naquela altura não».<sup>21</sup>

---

<sup>18</sup> Idem.

<sup>19</sup> Idem.

<sup>20</sup> Deve ser referido que ficou desta performance um objecto - que não tinha propriamente a ver com a acção-espectáculo e só era apresentada no final – uma caixa branca com letras que se iluminavam, e que mais tarde utilizaria na instalação «O quatro de Fernando Pessoa» (1997, Casa Fernando Pessoa) e que hoje, depois de reconstituída, faz parte do acervo do Museu de Serralves.

<sup>21</sup> Idem.

Transformar objectos de uma performance em esculturas, como fez em alguns casos o alemão Joseph Beuys,<sup>22</sup> poderia ter sido uma hipótese se o artista tivesse optado por ela na altura, embora dificilmente tal pudesse acontecer uma vez que contrariaria a própria vontade de destruição de uma materialidade que era contestada como sendo veículo de interesses monetários e não propriamente artísticos. A documentação não existe e o acontecimento nunca foi registado nem consta da historiografia da arte portuguesa.

### ***Expansões, 1971***

A terceira performance de João Vieira ocorreu também na Galeria Judite Dacruz, em Junho de

1971, na inauguração de uma exposição individual em que Vieira apresentava letras-objecto em espuma de poliuretano. A história desta performance, que envolve uma acção previamente pensada sobre um conjunto de objectos (letras em poliuretano flexível) começou com o interesse do autor neste novo material artístico, já bastante usado em cenários de televisão. De acordo com o autor, foi a descoberta de que a espuma de poliuretano pode ter várias densidades que despoletou o processo de criação. «Descobri em casa de um amigo meu. Sentei-me no sofá dele e disse: - isto é esquisito, não é espuma normal. – Disse-me que a espuma se trabalhava em várias densidades».<sup>23</sup>

Entretanto João Vieira descobriu a Flexipol, fábrica de espuma de poliuretano em S. João da Madeira, e começou a estudar a possibilidade de desenvolver um projecto artístico com estes materiais. Conseguiu convencer o director da fábrica, que se entusiasmou com a hipótese. «Era um homem espantoso. Fui para a fábrica com um tapete vermelho e foi lá que descobri uma série de materiais que depois passei a usar».<sup>24</sup> Começou por utilizar os desperdícios, que resultavam do processo de fabricação das espumas industriais. Vieira descreve o processo e a aparência estética do material de forma muito viva: «Faziam grandes ‘pães’ de espuma, com 20 ou 30 metros de comprimento. Pareciam pães de forma. Os químicos – caradol e caradate, derivados do petróleo – combinam-se e começam a crescer. [a mistura] vai subindo até chegar ao cimo da caixa e transbordar um bocadinho,

---

<sup>22</sup> Referimo-nos aqui a *Ausfegen* (1972-1982) uma obra que resultou do lixo reunido com uma vassoura, por Joseph Beuys, depois de uma performance em Berlim. Em 1982 foi tudo colocado numa vitrine, depois de ter sido guardado pelo galerista de Beuys, René Block, durante dez anos.

<sup>23</sup> Idem.

<sup>24</sup> João Vieira, entrevista presencial, 22 de Março de 2005.

fazendo uma calote. Na superfície da calote, por causa do contacto com o ar, havia um endurecimento e uma concentração de pigmento. Ficava uma coisa com bolhas que parecia uma superfície lunar ou crateras de uma cor extremamente intensa e brilhante que não se encontrava na espuma quando era cortada».<sup>25</sup> Os «pães» de cores vibrantes que João Vieira apresenta nesta exposição, foram resultado das experiências feitas no laboratório da Flexipol, com amostras de materiais geralmente não utilizados na fábrica por serem muito mais caros. «Estes eram pigmentos que eles tinham no laboratório, que lhes mandavam as fábricas como amostra. Eu fui para lá com a senhora que dirigia o laboratório e começámos a brincar com aquelas coisas e a fazer pães».<sup>26</sup>

No final as «calotes» não eram aproveitadas para fins industriais, e eram estes desperdícios com bolhas de ar e uma cor e brilho intensos que atraíam João Vieira. Para as «Expansões», exposição na Galeria Judite Dacruz, em 1971, o autor conseguiu fazer cerca de quatro alfabetos, com 27 letras cada, uns «feitos com a parte da espuma mais bonita, outros com tons mais desmaiados». Lembra que havia também letras elaboradas com espuma de duas densidades diferentes, mas acrescenta: «não me lembro qual era a densidade, talvez 40 ou 60%», arrisca. Contudo, recorda-se que as letras não tinham todas a mesma espessura e para que não se tornassem demasiado frágeis, por vezes colava duas ou três letras iguais, criando espessura, utilizando para o efeito uma cola específica, empregue na fábrica para colagem de espumas de poliuretano.<sup>27</sup>

No dia da inauguração João Vieira distribuiu aos visitantes um texto em que escreveu: «Quero dedicar esta exposição ao pessoal da Flexipol, sem cuja compreensão seria impossível a revelação desta matéria. Não me refiro apenas à contribuição tecnológica, mas também, e sobretudo, à humana, contagiante de alegria de descobrir para revelar a beleza da matéria. A minha intervenção foi mínima: marquei-a com as estruturas mais significativas de que os homens se apoderaram. Assim aparecem estes “pães” expansivamente artísticos, armadilha-leito de letras, este convite à festa e à descoberta».<sup>28</sup>

---

<sup>25</sup> Idem. A aparência do material, tal como João Vieira a descreveu nesta entrevista, é claramente visível no filme de Manuel Pires «Expansões», de 1971. Ver documentação em anexo.

<sup>26</sup> João Vieira, entrevista presencial, 2 de Agosto de 2005,

<sup>27</sup> O autor não recorda as características da cola nem o seu nome comercial.

<sup>28</sup> Maria Antónia Palla, «A arte é uma festa», in *Século Ilustrado*, Lisboa, 19 de Junho de 1971. Republicado em *João Vieira – 25 Anos de Trabalho 1959-1984*, Lisboa, &etc., 1985, pg. 22. (fig. 7.22 a 7.24)

No chão da galeria foram espalhadas as letras de espuma em várias camadas. Não havia uma ordem específica, apenas com a preocupação de colocar as letras com cores mais desmaiadas em baixo e as de colorido mais intenso em cima. Nas paredes encontravam-se grandes quadros em poliuretano rígido com relevos e incisões<sup>29</sup> e bocados de espuma coloridos, em forma de pães de forma, colados sobre acrílico. No dia da inauguração, «eram 10 horas da noite quando as primeiras pessoas começaram a entrar. Espectadores habituais das inaugurações, compradores, artistas e aparentados, intelectuais, raros jornalistas e homens de televisão»,<sup>30</sup> conta a jornalista Maria Antónia Palla, que descreve ao pormenor o lugar e o acontecimento, num texto que João Vieira considera o documento escrito mais pormenorizado sobre a performance. «O chão, integralmente coberto de letras multicolores, de um material identificado como espuma de borracha, atiradas ao acaso, escondendo-se, sobrepondo-se (...). Poder-se-ia avançar, pisando os objectos expostos, ou era só para ver? Nesse caso, como penetrar na exposição e admirar os ‘quadros’, pois que outro nome dar àquelas enormes placas negras suspensas nas paredes, inscritas de letras, ou às formas rectangulares coloridas?».<sup>31</sup>

João Vieira conta que havia empregados a servir bebidas, mas era impossível pisar aquele chão com as bandejas na mão. Era difícil conseguir equilíbrio por cima das camadas de letras «andavam ali de um lado para o outro e fatalmente só havia um remédio: deitar-se ou sentar-se no chão».<sup>32</sup> Maria Antónia Palla escreve ainda: «A espuma cedia sob o peso dos visitantes, os pés esforçavam-se por manter o equilíbrio, mas a cambalhota era inevitável. E as pessoas iam ficando, sentadas ou reclinadas no chão, aconchegadas momentaneamente nos interstícios das letras, rindo, galhofando, fazendo sinais de grupo para grupo».<sup>33</sup>

---

<sup>29</sup> Destes grandes relevos em poliuretano rígido restaram poucos devido à rápida degradação do material, especialmente em ambientes de luz e humidade não controlados. Há no entanto dois na Colecção do Centro de Arte Moderna, cuja base é feita em espuma de poliuretano projectada e gravada por cima. Só foram pintados mais tarde, com tintas para a indústria automóvel e óleo. Informações cedidas pelo artista em entrevista presencial, 24 de Março de 2005.

<sup>30</sup> «Era a cena normal das vernissages e depois nessa noite por acaso houve um grupo grande de convidados que apareceu, que tinham vindo de um jantar que tinha havido na NATO, acho eu. Era o Pinto Balsemão, diplomatas, médicos e outros senhores que tinham lá ido depois do jantar», João Vieira, entrevista presencial, 22 de Março de 2005.

<sup>31</sup> Maria Antónia Palla, «A arte é uma festa», in *Século Ilustrado*, Lisboa, 19 de Junho de 1971. Republicado em *João Vieira – 25 Anos de Trabalho 1959-1984*, Lisboa, &etc, 1985, pg. 20. (fig. 7.22 a 7.24)

<sup>32</sup> João Vieira, entrevista presencial, 22 de Março de 2005.

<sup>33</sup> Maria Antónia Palla, *op cit*, pg. 21.

No filme que documenta o acontecimento, realizado por Manuel Pires a pedido de João Vieira, vêem-se imagens em que se torna nítida essa relação dos convidados com as letras de poliuretano, as brincadeiras, o ar surpreso e divertido ao mesmo tempo, os gestos indecisos de uns e o à-vontade de outros. As peças colocadas nas paredes, as qualidades estéticas dos materiais e o clima geral de festa são também visíveis (fig. 7.8 a 7.9)

Mas a performance, tal como tinha sido planeada pelo autor, só começou depois e não aparece no filme de Manuel Pires como uma acção com princípio, meio e fim. Sobre o acontecimento, Maria Antónia Palla conta: «Quando o pintor a certa altura entrou, conduzindo pela mão dois jovens manequins, vestidos da mesma matéria como um “I” e um “V” tornados pessoas, não houve sequer espanto. Apenas mais animação. A sala aquecera o suficiente para se aceitar o que quer que viesse a acontecer. Mais dois manequins: um “A” e um “D”, elos de ligação entre as pessoas e os objectos da exposição. No decorrer da noite, os quatro manequins trocariam de vestido...».<sup>34</sup>

Nesta performance-desfile-de-moda não havia música gravada ou ao vivo a acompanhar a acção. João Vieira tinha intenção de que o espectáculo fosse enriquecido com um trecho musical de Jorge Peixinho, especialmente concebido para a ocasião. Apesar de ter concordado entusiasticamente, o suposto autor da música não chegaria a concluí-la atempadamente, embora tenha estado presente no dia da performance, como aliás se pode ver no filme de Manuel Pires.

Não existindo mais documentação, alguns pormenores fornecidos pelo autor permitem-nos reconstituir mais detalhadamente o momento: «Havia uma pequena passerelle (...) uma zona que tinha quatro plintos forrados com alcatifa, que eram os plintos que eles lá tinham para as pessoas se sentarem. (...) Uma pequena passerelle onde as senhoras passaram os modelos. Tinha feito dois [vestidos] para cada, eram oito letras ao todo (...) foram as letras que pensei que davam um vestido bonito». Embora não se consigam identificar todas as letras no filme de Manuel Pires e Maria Antónia Palla refira apenas quatro delas, João Vieira lembra todavia que eram no total oito vestidos, não recordando quais as outras letras. Mas acrescenta, «isso não interessa, não tinha nenhuma importância específica». No

---

<sup>34</sup> Maria Antónia Palla, *op. cit.* pg. 21. (fig. 7.22 a 7.24)



final, recorda o autor, os manequins acabaram o desfile saindo dos plintos nos braços dos convidados.

Os vestidos de «Expansões» (fig. 7.4 a 7.9) foram desenhados e cortados por João Vieira com a ajuda de Maria Gonzaga, um dos manequins que actuou na performance-desfile e que colaboraria no ano seguinte em «Incorpóreo», performance apresentada pelo autor na EXPO-AICA-SNBA 72. Maria Gonzaga, tal como as outras três jovens que fizeram desfilar os vestidos-letra nessa noite na galeria Judite Dacruz, não era manequim profissional. Todavia o aspecto físico de todas, em geral, não diferia muito do tipo de mulher, elegante, alta e sofisticada, que normalmente se apresentava em desfiles profissionais.

Na realidade, o autor considerava de extrema importância que as participantes no desfile se apresentassem como manequins profissionais, que tudo se passasse «como se fosse uma passagem normal, por exemplo para a televisão. Queria que tivessem um comportamento normal, mas com um vestido anormal, para manter o contraste».<sup>35</sup> Para que assim fosse era necessário cuidar de pormenores relacionados com a apresentação dos manequins, que envolviam cabeleireiro, maquilhagem e alguns adornos. Maria Gonzaga dirigia as operações, «mas eu também gostava de intervir nessas coisas e aprendia muito na televisão, sabia muito de maquilhagem».<sup>36</sup>

João Vieira explica que a ideia desta performance-desfile esteve mais uma vez relacionada com o seu trabalho na RTP: «Quando trabalhava na televisão tocava-me sempre as passagens de modelos. Era a Maria Leonor (...) uma célebre mulher que organizava coisas nas passagens de modelos na televisão, que comentava a moda. E quem fazia os cenários era sempre eu. Achavam que tinha jeito para aquilo. E conheci uma data de meninas, de manequins e é daí que me vem o convívio com essa gente. E daí também me veio a ideia de embrulhá-las em letras».<sup>37</sup> A relação da letra com o corpo, já iniciada através do gesto enérgico do pincel ou da espátula que arrastava a tinta de óleo sobre a tela, transforma-se agora: as letras modelam corpos em vez do corpo modelar as letras.

---

<sup>35</sup> João Vieira, entrevista presencial, 24 de Março de 2005.

<sup>36</sup> Idem.

<sup>37</sup> João Vieira, entrevista presencial, 22 de Março de 2005.

Uma outra ideia muito presente na mente do autor e que deu forma a uma parte do acontecimento esteve relacionada com o desejo de criar um espaço «em que as pessoas não soubessem bem o chão que estavam a pisar. A ideia era a seguinte: entra-se numa galeria de arte e não se sabe bem o chão que se pisa. Tem que haver uma surpresa, tem que haver uma hesitação e tem que haver um reconhecimento e uma vontade de pesquisar. Este era o meu ponto de partida: uma exposição em que as pessoas não se sentissem seguras no chão. Tivessem de estar preparadas para qualquer coisa de novo».<sup>38</sup>

Mas a João Vieira interessava a acção ligada ao «sentido festivo de um trabalho que se liberta dos suportes e dos espaços tradicionais para se afirmar como espectáculo partilhado; a urgência (e o gozo) de provocar um país onde a “seca demorada” instaurou uma ritualização de morte prolongada onde mesmo os corpos livres só episodicamente puderam expressar-se»<sup>39</sup>. A intervenção é deliberada, no entanto a forma de intervir é também muito determinada, calculada para ser eficaz como se compreende na afirmação que faz em entrevista a Maria Antónia Palla: «Um artista pode querer ou não intervir directamente na sociedade. É uma opção que tem de fazer. Quando se fala em participação, pensa-se geralmente em sugestões intelectuais, sociais, políticas, etc. Para mim, a participação começa por ser sensorial e chegará fatalmente ao intelecto das pessoas».<sup>40</sup> «Quero e continuarei a querer, no que diz respeito à minha actividade artística, que as pessoas encarem a arte de uma maneira não habitual. É importante perder a cara de museu, que é cara de enterro. A minha vontade é fazer participar as pessoas na festa, que é uma exposição de pintura de um artista vivo».<sup>41</sup>

Urge no entanto estabelecer a diferença entre a parte de «instalação», que corresponde às letras colocadas no chão como obstáculo a um andar equilibrado dos convidados, do desfile da inauguração, com os manequins envergando letras. São dois aspectos autónomos. A primeira pode ser considerada uma instalação feita na galeria, que pressupunha a interacção com os espectadores. A segunda uma acção-espectáculo previamente definida pelo autor. A prova está no facto de mais tarde o autor ter vindo a dissociar as duas componentes.

---

<sup>38</sup> Idem.

<sup>39</sup> Raquel Henriques da Silva, «João Vieira: das letras aos corpos», in João Vieira, in *João Vieira: Corpos de Letras*, Porto, Museu de Serralves. Edições Asa, 2002, pg. 66.

<sup>40</sup> Maria Antónia Palla, «A Arte é uma Festa», (entrevista a João Vieira), *op. cit.*, pg. 22. (fig. 7.22 a 7.24)

<sup>41</sup> Maria Antónia Palla, «A Arte é uma Festa», (entrevista a João Vieira), *op. cit.*, pg. 21. (fig. 7.22 a 7.24)

No ano seguinte à apresentação desta performance, João Vieira, expõe as letras em poliuretano flexível de «Expansões» na Sociedade Nacional de Belas Artes, no âmbito de certame organizado pela secção portuguesa da Associação Internacional de Críticos de Arte (fig. 7.11). E em 1980, as «letras moles» integram uma exposição na Galeria Nacional de Arte Moderna e a representação portuguesa à Bienal de Veneza, nesse ano comissariada pelo crítico Ernesto de Sousa.

João Vieira conta que para a exposição da Galeria de Arte Moderna foi «buscar mais letras, porque as outras já estavam muito destruídas». E acrescenta «aquilo é um material muito perecível (...) tudo desapareceu a pouco e pouco. A exposição das letras em poliuretano teve lugar numa das salas da galeria «era a minha sala. Uma sala onde eu pus as letras, para as pessoas entrarem, verem, sentarem-se. Num dos dias convidou o grupo de teatro «A Barraca» a intervir nesse «cenário», ou nas palavras do artista foi «a intervenção de um grupo de teatro numa instalação de artes visuais (fig. 7.12 e 7.13). Era o cenário ao contrário»<sup>42</sup> Havia apenas uma ideia: «pô-los à procura da palavra Revolução». «Foi aí que fiz a performance com os actores. O Freitas Manuel fez uma coisa lindíssima, muito intimista. A Maria do Céu fez uma coisa mais teatreira de entrar, andar, procurar, ver... muito à teatro. O Freitas Manuel não ligou nenhuma a um público que houvesse. Estava como sozinho e pegou num “R” e espatifou, espatifou. Com as mãos foi destruindo o R, depois deixou passar um tempo e ficou sentado a olhar. A certa altura foi buscar um dos bocados que tinha resultado daquela intervenção dele e devagarinho com muito cuidadinho fez um R pequenino. Fez um trabalho de artista plástico, muito mais que um trabalho de actor. Os outros também andavam ali a brincar, procuravam as letras, juntavam Revolução, uma coisa mais folclórica».<sup>43</sup>

Em suma, o grupo fez a sua intervenção, sem um guião, improvisando individualmente a sua relação com o espaço e os objectos. Qualquer pessoa poderia assistir, uma vez que tudo se passava numa das salas de uma galeria pública. No entanto, João Vieira lembra que o acontecimento teve um carácter muito intimista. Da documentação produzida ficaram apenas duas ou três fotografias, ainda que tenha sido feito um vídeo que ardeu no ano seguinte no incêndio da galeria.

---

<sup>42</sup> João Vieira, entrevista presencial, 22 de Março de 2005.

<sup>43</sup> Idem.

Na Bienal de Veneza, as letras de poliuretano foram apenas amontoadas no meio de uma pequena sala. E «as pessoas deitavam-se em cima das letras a descansar»,<sup>44</sup> o que agradava particularmente ao autor, que afirma ter concebido a obra para ser usada, pisada, relacionando-se com o corpo do espectador.

Torna-se evidente que o acontecimento que teve lugar na Galeria Judite Dacruz em 1971 tinha sido concebido em duas partes. Aliás, o autor frisa que a ideia estava bem clara para si desde o início. Havia uma instalação, com diversas letras em poliuretano flexível e um desfile-performance que teve lugar nesse «cenário».

Recentemente, em 2002, numa retrospectiva da sua obra, João Vieira quis criar uma nova versão da performance-desfile de 1971, fiel à ideia original, mas «actualizando» alguns aspectos materiais e da própria acção (fig. 7.10). O autor explica que pretendeu pôr em prática a ideia original, agora com meios adequados à sua expressão. Nove manequins envergariam, à vez, todas as letras do alfabeto, em vestidos desenhados pelo autor e construídos por Maria Gonzaga.<sup>45</sup> Neste caso havia «um atelier a trabalhar a sério para estes vestidos. Tinha o atelier da Maria a fazer os vestidos»,<sup>46</sup> uma vez que os vestidos-letra da primeira versão da performance se tinham deteriorado completamente. Mas havia também música ao vivo, com a banda «Corações de Atum» a actuar durante o desfile, bem como uma passerelle construída na Casa de Serralves, especialmente para o efeito. Na realidade, acabou por criar uma reinterpretação da obra original.

João Vieira considera que estas alterações efectuadas em 2002 constituíram um melhoramento em relação às condições precárias das performances do início dos anos setenta. Relativamente ao desfile de «Expansões» admite ter feito uma alteração substancial ao colocar os manequins a desfilar falando ao telefone com outras pessoas. Estes surgiam na passerelle com auscultadores nos ouvidos, aos quais estava agarrado um pequeno microfone para o qual falavam. Vieira explica que deste modo introduziu de

---

<sup>44</sup> João Vieira, entrevista presencial, 24 de Março de 2005.

<sup>45</sup> Maria Gonzaga foi um dos manequins que participou na primeira versão da performance «Expansões», em 1971, e que em 2002 ajudou a construir os vestidos-letra.

<sup>46</sup> João Vieira, entrevista presencial, 24 de Março de 2005.

maneira mais clara o «elemento de comunicação», e acrescenta «as pessoas têm que ter consciência de que o corpo é um elemento de comunicação com os outros».<sup>47</sup>

Na realidade, a performance de 2002 no Museu de Serralves pode ser considerada uma espécie de super-produção quando comparada com a edição original. Para esta última foi constituída uma equipa de produção, da qual faziam parte não apenas João Vieira e Maria Gonzaga, directora de guarda-roupa, responsável por todos os passos da preparação dos vestidos-letra (para a qual se formou inclusivamente um pequeno atelier), mas também a ex-manequim e organizadora profissional de desfiles de moda, Isabel Branco, que organizou toda a logística do desfile e fez o «casting», com João Vieira, para escolher os manequins adequados à passagem dos modelos-letra. Por outro lado, havia toda uma logística inexistente nas «Expansões» de 1971: «havia uma sala de maquilhagem, uma sala de vestir (...) Cadeiras para os espectadores se sentarem. Era um desfile de moda normalíssimo. Só que elas falavam e passavam aqueles vestidos e os músicos iam cantando letras estranhas que ninguém entendia muito bem»,<sup>48</sup> explica o autor.

As letras de poliuretano que, em 1971, forravam o chão da Judite Dacruz, foram expostas juntamente com a pintura e objectos de João Vieira. Das letras originais nada restava, pelo que todas as letras foram refeitas numa fábrica nova. Vieira explica que actualmente a produção de poliuretano se faz de forma a não haver desperdícios, como aqueles que aproveitou em 1971 para fazer os seus alfabetos. Por essa razão, se em 1971 tinha cerca de 4 alfabetos com 26 letras cada, na exposição de Serralves contava apenas com cerca de 50 elementos no total, que foram os que conseguiu arranjar na ocasião. «Hoje em dia já não se faz o que se fazia naquela altura (...) como havia muito desperdício, inventaram uma maneira de não ter tanto desperdício. Agora colocam um papel em cima da caixa [molde] e a calote já não faz tanta curva nem cria, à superfície, aqueles brilhos e aquela densidade de pigmentação».<sup>49</sup>

Ao contrário do que se passou em 1971, em que as letras foram espalhadas em várias camadas por todo o piso da galeria, desta vez, não só porque o número de elementos era menor mas também porque a sala era muito maior, tornou-se necessário limitar o espaço e

---

<sup>47</sup> João Vieira, entrevista presencial, 24 de Março de 2005.

<sup>48</sup> João Vieira, entrevista presencial, 22 de Março de 2005.

<sup>49</sup> Idem.

definir o aspecto da instalação. Por essa razão João Vieira decidiu instalá-las num canto, desenhando o perfil da acumulação nas paredes. O autor explica a opção: «Quando se arruma uma série de objectos contra uma parede cria-se um determinado relevo (...) e esse relevo está relacionado com aquilo que a gente quer que seja a forma final do conjunto; define-se um perfil para um dos ângulos da parede (...) e vai-se acumulando as letras de forma a fazer uma escultura no chão. Em Serralves isso foi desenhado». O autor explica que a razão desta apresentação da obra esteve também relacionada com o facto das cores, devido à mudança nas técnicas de produção da espuma de poliuretano, não serem tão vivas. «Portanto tive que escolher muito bem as cores, para que as melhores ficassem em cima». Ali tive que ter muito cuidado e fazer uma coisa mais na ordem da escultura (...) nas outras não, pegava naquilo e atirava para cima».

Apesar de ter transformado uma instalação, concebida originalmente para ser cenário de uma performance e mote de um *happening*, numa escultura, João Vieira acabou por não trair totalmente a intenção original uma vez que, mesmo que as letras tenham ficado apresentadas como uma escultura, havia indicações para que os espectadores pudessem tocar nela; aliás como conta o autor, «as crianças iam para lá fazer macacadas e ficava tudo estragado».<sup>50</sup>

### ***Incorpóreo, 1972***

Incorpóreo é a primeira performance de João Vieira em que a acção performativa não é acompanhada de outros objectos exteriores. Se em «Espírito da Letra» (1970) havia um conjunto de letras em cartão agenciadas no espaço da galeria, além de grandes panos pintados nas paredes, e em «Expansões» (1971) os «pães» e quadros em espuma de poliuretano com desenhos gravados e relevos – que mais tarde viriam a ser pintados com óleo e acrílico – em Incorpóreo, os objectos presentes foram apenas os directamente envolvidos na performance: uma caixa em poliuretano projectado, com a forma de um corpo humano, que passou a ser designada como sarcófago,<sup>51</sup> uma tina cheia de um líquido rosa e dourado e alguns adereços usados pela única *performer*, Maria Gonzaga (fig 7.14 e 7.15).

---

<sup>50</sup> Idem.

<sup>51</sup> Não foi João Vieira que inventou a designação, mas sim um conjunto de amigos que ao ver a caixa disse assemelhar-se a um sarcófago. No entanto, a designação é hoje utilizada pelo próprio autor. Informação cedida em entrevista, 24 de Março de 2005.

João Vieira refere-se à caixa ou sarcófago em poliuretano projectado como uma escultura (fig 7.15), embora tivesse sido feito para a performance, vindo a destruir-se mais tarde, como veremos adiante. O autor explica que a técnica do poliuretano projectado segue as regras básicas do fabrico de espuma de poliuretano expandido, no entanto não há um molde sobre o qual se vazam os componentes. Neste caso são projectados à pistola. João Vieira conta que «os líquidos componentes do poliuretano rígido são levados, por meio de um compressor. Juntam-se na própria pistola (...) e depois são projectados. Quando chegam ao destino transformam-se em sólidos».<sup>52</sup>

Aqui, o destino era um «manequim de mulher, articulado, de acrílico branco», comprado previamente numa loja de belas artes. O manequim, de tamanho natural, estava estendido no chão, ou melhor em cima de uma caixa de cartão forrada com um plástico transparente, que servia para criar as dimensões e a forma do futuro sarcófago.

Manuel Pires filmou, a pedido de João Vieira, o processo de elaboração deste sarcófago. No filme pode ver-se o artista a dirigir as operações e um operário da fábrica, com a pistola de compressão, a projectar o líquido sobre o manequim de plástico. «Com a pistola ia-se por cima do manequim dando casca ao corpo, ia-se fabricando uma espécie de casca, cada vez mais grossa e mais espessa (...) crescendo por cima das formas do manequim, mas acompanhando essas formas. Mas eu puxava mais para um lado ou para o outro e ia fazendo uma escultura com aquilo», explica João Vieira.<sup>53</sup>

As imagens documentam de forma muito clara o modo como os fluidos projectados, em contacto com o ar se misturam e solidificam. João Vieira conta que um dos principais objectivos do filme era «apanhar o material a expandir». Vê-se a projecção de uma primeira camada de poliuretano com pigmento azul, que resulta, em contacto com o ar, num tom cinza. Em seguida, é a vez do vermelho, cujas primeiras camadas se misturam com o cinza, tornando-se num rosa pálido, que à medida que os estratos se sobrepõem vai avivando um pouco. «Escolhi o mais intenso dos vermelhos, dos amarelos, etc. Não dava mais do que aquilo. Não dava mais intensidade porque era o produto que eles usavam

---

<sup>52</sup> João Vieira, entrevista presencial, 22 de Março de 2005

<sup>53</sup> João Vieira, entrevista presencial, 22 de Março de 2005.

normalmente»,<sup>54</sup> explica o autor. Segue-se a projecção sobre a outra metade do manequim de plástico, que será a base do sarcófago (a primeira é a tampa) em que vemos ser projectada uma primeira camada de amarelo e sobre ela manchas de vermelho e de cinzento. João Vieira explica que o manequim se abria ao meio, longitudinalmente, «quando se tem o manequim deitado de costas tem-se a parte de cima da casca, se se tem o manequim deitado de bruços tem-se a parte inferior da casca. E criam-se assim duas formas, duas “conchas”». <sup>55</sup> Num plano final, Manuel Pires mostra a tampa do sarcófago, já acabada, na posição vertical, do qual sobressaem cores vivas, predominando o amarelo e o laranja.

A performance subsequente foi apresentada na Sociedade Nacional de Belas Artes, num certame organizado pela secção portuguesa da AICA (Associação Internacional de Críticos de Arte), em que cada crítico convidava um conjunto de artistas a expor uma ou várias obras. Convidado por Ernesto de Sousa, João Vieira, apresentou uma nova performance a que chamou *Incorpóreo*.

No filme de Manuel Pires podemos ver uma mulher elegante, sofisticadamente maquilhada, envergando um vestido cai-cai comprido em lamé dourado, cabelo preso em cima da cabeça. Em seguida um plano da escultura-sarcófago, que se abre em duas partes devido à acção de dois homens, João Vieira e um ajudante.<sup>56</sup> A mulher leva os dois braços atrás das costas, solta o vestido num gesto rápido e fica completamente nua. No plano seguinte vemo-la com o cabelo já solto a sentar-se no sarcófago flutuante, encostado à beira de um tanque de água. Deita-se de barriga para cima e o sarcófago é fechado com a tampa correspondente. Durante alguns segundos flutua sobre a água. Depois, a tampa da caixa é aberta e a caixa é puxada para a beira do tanque. A mulher senta-se e depois sai, ficando com os pés no chão. Em seguida há um plano do público, numa sala cheia de gente de pé, e do artista, vestido de fato escuro e camisa azul, fazendo com a cabeça um ligeiro aceno de agradecimento. O filme tem a duração de 1 minuto e 48 segundos (fig. 1.14 e 7.15).

---

<sup>54</sup> João Vieira, entrevista presencial, 2 de Agosto de 2006.

<sup>55</sup> Idem.

<sup>56</sup> Só João Vieira está vestido de fato. O ajudante, que era o chefe de carpintaria da RTP, estava vestido de forma «normal», informação cedida em entrevista presencial por João Vieira, 2 de Agosto de 2005.



João Vieira afirma que na realidade a acção terá tido uma duração maior, embora não se lembre com rigor. Relatada por si, esta não se altera mas há detalhes que consegue descrever com mais pormenor: o tom leitoso da água, com uma fina película dourada, conseguida com purpurina que, segundo o autor, dava à superfície um tom metálico que não é visível no filme de Manuel Pires. «Na água deitei um pigmento branco e um pigmento vermelho. Quando se agitava parecia leite e rosas com ouro por cima».<sup>57</sup> Vieira afirma que escolheu o pigmento branco para dar a ideia de uma cama de leite, mas a escolha do tom rosa e do ouro é puramente estética. No entanto, são conhecidas tradicionalmente duas histórias do nascimento de Vénus: uma veiculada por Hesíodo, que conta que Vénus terá emergido do sémen e do sangue de Urano, depois de Cronos ter cortado os seus órgãos genitais e de os atirar ao mar; a outra contada, pelo poeta renascentista Angelo Poliziano em *Stanze per la Giostra*, que descreve Vénus numa concha flutuante sendo empurrada por Zéfiro para a beira-mar. Poder-se-á deduzir que João Vieira se terá inspirado em ambas, o que parece verosímil, dado o facto de ter referido a leitura dos quatro volumes da autoria de Joseph Campbell sobre mitologia.<sup>58</sup>

Um dos aspectos que o autor considera emblemáticos desta performance é o modo como a protagonista, Maria Gonzaga, um dos manequins de «Expansões», se livra do vestido num gesto único e em seguida solta o cabelo, segundo João Vieira libertando apenas dois ganchos «num gesto simples e rápido», deixando-o cair sobre os ombros. Esta última parte não é visível no filme de Manuel Pires, que mostra apenas Maria Gonzaga a tirar o vestido, sendo o plano seguinte já com ela a sentar-se no sarcófago de cabelo solto. O autor comenta a propósito «A Maria tinha um cabelo muito comprido, uma imensa cabeleira. Por isso achei que era interessante ter o cabelo puxado ao alto, sofisticado, aparentemente domesticado e depois des-domesticar o cabelo tirando apenas dois ganchos».<sup>59</sup>

A música que se ouve no filme não existiu durante a performance, que decorreu num silêncio quase total, apesar da presença do público. O autor declara a propósito: «Não podia haver música porque não tinha meios para isso». Outro pormenor ausente no filme é o calçado de Maria Gonzaga que, de acordo com João Vieira, usava sapatos dourados.

---

<sup>57</sup> João Vieira, entrevista presencial, 2 de Agosto de 2005.

<sup>58</sup> Joseph Campbell, *Primitive Mythology* (Vol. 1: 1959), *Oriental Mythology* (Vol. 2: 1962), *Occidental Mythology* (Vol. 3: 1964), and *Creative Mythology* (Vol. 4: 1968).

<sup>59</sup> João Vieira, entrevista presencial, 24 de Março de 2005.

A partir do filme também não é possível ficar com uma ideia clara das dimensões, configuração e materiais do tanque de água no qual flutuava o sarcófago. João Vieira recorda que era um «aro [rectangular] de madeira até ao chão, forrado de manga de plástico transparente».<sup>60</sup>

Apesar de Vieira considerar o sarcófago como uma escultura e de ter inclusivamente documentado, juntamente com Manuel Pires, a sua realização na Flexipol, em S. João da Madeira, este só foi pensado depois de idealizada a *performance*. «O objecto foi feito para a performance»,<sup>61</sup> clarifica o autor. Por sua vez, a *performance* terá nascido de um conjunto de ideias independentes umas das outras que na altura surgiam na mente de João Vieira. Desde as relacionadas com o material e o facto de ter percebido que a espuma de poliuretano flutuava muito facilmente, tendo então decidido trabalhar com água, até às temáticas, que envolviam assuntos sobre os quais lia na altura. Refere a propósito o seu interesse no pensamento dos Estóicos, mais concretamente de Zenão, porque «andava preocupado com o corpo e o não-corpo, a ideia e o registo, o concreto e o abstracto»,<sup>62</sup> o que evidentemente estava relacionado com a sua pintura e as inquietações que dela derivavam. Ernesto de Sousa, num texto publicado na revista Colóquio Artes em 1978, escreveu a propósito da relação do título com a apresentação do corpo: «Digamos que um corpo só está nu se for surpresa (ou enquanto dura a surpresa), que estar nu é a mais bela metáfora do amor em que a surpresa e a eternidade se identificam».<sup>63</sup> Por sua vez o título, *incorpóreo*, joga ironicamente com o facto de João Vieira apresentar o primeiro nu numa *performance* em Portugal.

A história de Vénus, conta, também o inquietou durante muito tempo, aliás futuramente trabalharia esta temática noutras obras, como as *Mamografias*, do início dos anos 80. A ideia inicial de *Incórpóreo* terá estado relacionada com o interesse de Vieira pelo tema do nascimento de Vénus. A escultura, que tem sido designada como sarcófago, nome pelo qual passou a ser conhecida porque lembrava um, devido à forma do manequim subjacente, era originalmente uma concha da qual saía a Vénus. Tentando explorar as origens da ideia que motivou a *performance*, João Vieira conta que desde que começou a

---

<sup>60</sup> João Vieira, entrevista presencial, 2 de Agosto de 2005.

<sup>61</sup> João Vieira, entrevista presencial, 2 de Agosto de 2005.

<sup>62</sup> João Vieira, entrevista presencial, 22 de Março de 2005.

<sup>63</sup> Ernesto de Sousa, «Da Letra ao Texto Do Texto ao Contexto», in *Colóquio Artes*, nº 42, Setembro de 1979, pg. 37.

trabalhar com poliuretano desejou algo impossível: «Envolver uma pessoa com poliuretano projectado». Esta foi a forma possível de o fazer.

Tal como aconteceu com *Expansões*, a performance *Incorpóreo* foi reconstituída mais duas vezes, a primeira em 1978, em Malpartida de Cáceres, Espanha, e a segunda no Museu de Serralves, no Porto, em 2002.

Em 1978, na altura em que decorria em Malpartida de Cáceres a SACOM (Semana de Arte Contemporânea de Malpartida), organizada por Wolf Vostell (1932-1998), um dos fundadores do Fluxus, João Vieira partiu em direcção à cidade espanhola com o sarcófago «em cima de uma carrinha mini. O sarcófago era maior do que o carro», conta.<sup>64</sup> Vostell, amigo de Ernesto de Sousa, convidou, através do crítico, uma série de artistas portugueses a apresentar as suas obras na SACOM e João Vieira não teve dúvidas ao escolher o sarcófago. No entanto, ainda que tenha dado ao acontecimento de Malpartida o nome *Incorpóreo II*, o que ali se passou não foi uma repetição da primeira performance (fig. 7.17 e 7.18)

Não havia *performer* para além do próprio artista, que escolheu uma represa ou «um regato com água corrente» (fig. 7.19). Não foi fácil colocar o objecto dentro de água porque chovia, era Inverno. Mas a população local ajudou a transportar o sarcófago e a colocá-lo dentro de água. Em vez da jovem mulher sofisticada de *Incorpóreo I*, João Vieira decidiu colocar um dos vestidos-letra, de «Expansões», dentro do sarcófago. Em seguida foi a vez de deitar «ouro na água corrente» ou mais concretamente, «Deitei a purpurina (...) corria água dourada, com bocados dourados no meio. Era muito bonito. Depois desta cerimónia houve uma tempestade e rebentou a barragem».<sup>65</sup> Durante este acontecimento, o sarcófago bateu nas rochas e partiu-se em vários bocados, tendo ficado por lá. João Vieira conta que Vostell acabou por apanhar um bocado do sarcófago destruído tendo-o emoldurado e colocado no seu museu de Malpartida de Cáceres, que alberga uma importante colecção relacionada com o movimento *Fluxus*. Não deixa de ser curioso o facto de um membro de um dos movimentos do século XX que mais defendeu, através da sua acção artística, a imaterialidade da obra de arte, emoldurar o que resta de um objecto de uma performance.

---

<sup>64</sup> João Vieira, entrevista presencial, 24 de Março de 2005.

<sup>65</sup> João Vieira, entrevista presencial, 24 de Março de 2005.

O mesmo se terá passado com algumas obras de Joseph Beuys que, como foi referido, acabaram dentro das famosas vitrines como objectos-relíquia.

Quando, em 2002, no âmbito da exposição retrospectiva de João Vieira no Museu de Serralves, o autor e o comissário decidiram reconstituir novamente *Incorpóreo* (fig. 7.20 e 7.21) para uma apresentação na inauguração da exposição, foi necessário refazer a escultura. Actualmente, a tecnologia da espuma de poliuretano já não é a mesma, mas João Vieira acabou por encontrar uma fábrica que trabalhava em moldes semelhantes aos dos anos 70, onde voltou a fazer a escultura de poliuretano projectado.

Segundo o artista, a performance foi «igual» à de 1972, com uma alteração: «Houve apenas uma coisinha a mais em relação aquilo que fiz na SNBA». Em 1972, quando Maria Gonzaga, a performer que entrava dentro do sarcófago nua, saiu de dentro deste a acção terminou. Em 2002 acrescentou-se um pormenor: no final, «mas ainda à vista do público», foi colocado dentro do sarcófago um manequim dourado, feito em esferovite.

Para a reconstituição da performance foi necessário não apenas refazer o sarcófago de poliuretano mas também o tanque de água, para o qual não havia desenhos nem documentação específica.<sup>66</sup> O tanque foi, assim, reconstruído com medidas aproximadas (fig. 7.21). João Vieira especifica que era, tal como na primeira versão, «um aro de madeira até ao chão forrado de manga de plástico transparente. Tinha três camadas de manga de plástico grosso, que é uma coisa barata. De altura tinha 40 ou 50 cm e de largura creio que três metros por quatro».<sup>67</sup>

No entanto o tanque, considerado apenas um elemento auxiliar da performance, seria destruído no final da exposição, de acordo com as instruções do autor. Naturalmente, o mesmo não aconteceu com o sarcófago que, desta vez, foi alvo de alguns cuidados preventivos da parte de João Vieira que o mantém, desde então, em local seco e ao abrigo da luz.

---

<sup>66</sup> No filme de Manuel Pires, de 1972, as imagens não mostram com clareza o tanque de água.

<sup>67</sup> João Vieira, entrevista presencial, 2 de Agosto de 2005.

## Preservação e Reinterpretação

Torna-se inevitável perguntar ao autor se considera as performances de 2002 mais autênticas do que as originais dos anos setenta. Relativamente a «Expansões» João Vieira responde aparentando total segurança: «Sim, tive mais pano para mangas. Na altura não se podia. Era uma sala muito pequena. (...) Para o desfile, para a passagem de modelos, aquela sala não dava. Tinha de ser outra coisa. E também não tinha os meios, digamos assim, para contratar nove manequins. Na altura tinha aquelas meninas muito simpáticas e que fizeram o jeitinho e aquilo foi baratinho. Se eu tivesse meios na altura, teria feito uma coisa mais pomposa, mais espectacular. Mas a pessoa faz as coisas conforme os condicionamentos que tem».<sup>68</sup>

É evidente que, do ponto de vista da preservação, baseada numa estratégia de reinterpretação, se coloca uma questão fulcral: será a obra original a autêntica? Será autêntica a obra em que o artista, com todos os meios ao seu dispor, consegue pôr em prática aquela que era a sua ideia original, mas que devido a limitações de carácter monetário não pôde levar a cabo na altura própria? Ou, terceira hipótese, serão as duas autênticas? Tal como referimos na Parte I deste trabalho, originalidade e autenticidade são aspectos diferentes e por vezes inconciliáveis quando se trata de obras de arte contemporânea. No entanto, ao lermos os textos produzidos na época, sobretudo o de Ernesto de Sousa ou o de Maria Antónia Palla aqui referidos, compreendemos que as performances originais de João Vieira estão profundamente relacionadas com o período histórico em que foram criadas, e que os condicionalismos financeiros que as limitaram são também responsáveis pela sua génese. No contexto em que surgiram, numa altura em que o mercado de arte dava os seus primeiros passos, os artistas não tinham condições monetárias e logísticas para pôr em prática ideias que exigissem produções muito dispendiosas. Mas os condicionalismos em que uma obra de arte nasce fazem parte dela. O facto de mais tarde existirem meios para realizar a obra correspondente àquilo que o artista diz ser a sua intenção original, assim como a oportunidade de uma exposição para a apresentar, podem legitimar a modificação desta. No entanto, o caso da performance, um evento irrepetível, é bastante diferente de qualquer obra «self-contained» ou mesmo de

---

<sup>68</sup> Idem.

uma instalação, em que não se verifica uma relação interna entre objectos, pessoas e tempo da acção.

Determinar a autenticidade da reconstituição de uma performance de um artista vivo, quando levada a cabo pelo próprio, é uma tarefa que só pode ficar a cargo deste. Ao longo da sua vida, as mudanças serão inevitáveis.

João Fernandes, director do Museu de Serralves e comissário da exposição de João Vieira, em 2002, explica que a apresentação de uma *performance* levanta sempre dois tipos de questão: «ou a sua documentação, através de material existente da própria época em que foi realizada, ou a sua reconstituição».<sup>69</sup> Acrescenta que no caso de João Vieira se optou pela reconstituição «modificada (...) por proposta do próprio artista, em função da sua actualidade». O director do Museu de Serralves declara no entanto: «Neste caso não se pode dizer que é a mesma performance que o João Vieira fez [em 1971]»<sup>70</sup>.

A «documentação através de material existente», a que João Fernandes se refere, consiste na apresentação de imagens, fotografia ou filme, do evento original, assim como de textos ou outros elementos que permitam fornecer ao espectador uma perspectiva ampla sobre o acontecimento. A reconstituição, geralmente baseada nessa documentação, pode ser feita com ou sem a intervenção do artista. Esta última geralmente implica a alteração do original, tal como aconteceu, assumidamente, na retrospectiva de João Vieira em Serralves. Ao contrário do que acontece numa peça de teatro, num concerto ou num bailado, não há habitualmente na performance realizada no âmbito das artes visuais um guião ou um registo escrito dos acontecimentos, ou seja, uma base a partir da qual se possa com alguma objectividade reconstituir o acontecimento. Ainda que alguns artistas tenham acautelado essa situação, não é porém a circunstância mais comum.

Em 1998, o Museu de Arte Contemporânea de Los Angeles organizou uma exposição sobre a história da performance intitulada *Out of Actions: Between Performance and the Object 1949-1979*,<sup>71</sup> comissariada por Paul Schimmel. A concepção da exposição envolveu

---

<sup>69</sup> João Fernandes, entrevista presencial, 1 de Fevereiro de 2005.

<sup>70</sup> Idem.

<sup>71</sup> A exposição, itinerante, esteve patente também em Viena (MAK – Museu Austríaco das Artes Aplicadas), Barcelona (MABA – Museu de Arte Contemporânea de Barcelona) e em Tóquio, (Museu de Arte

diversas opções que geralmente não são necessárias em exposições que incluam apenas objectos. Num artigo que escreveu para a publicação *Mortality/Immortality*, Schimmel conta «As an art historian and the curator of this exhibition I knew I was entering into questionable territory involving remaking the works and pieces of larger assemblages in order to recapture artistic intent».<sup>72</sup> Mas acrescenta que no final, depois de montada a exposição, teve uma surpresa: a exposição não era aquilo que tinha imaginado, mas sim uma investigação no seio da cultura material da sociedade performativa contemporânea. Ou seja, o comissário compreendeu que em vez de uma exposição sobre a performance, tinha feito uma exposição sobre os materiais que dela restavam, concluindo que tal tinha acontecido porque, apesar de existirem registos em filme e vídeo sobre a maior parte das performances que seleccionou para a mostra, as pessoas são primeiramente atraídas pelo objecto e pelo seu poder de exprimir a emoção e o pensamento do seu autor.

Schimmel optou por uma exposição em que os objectos resultantes de acções performativas eram o trunfo principal. No entanto, ao longo da exposição era possível encontrar registo sobre performances em vídeo ou filme, assim como pequenos guiões escritos por alguns autores, artigos descritivos, textos críticos, entre outros documentos de época. No entanto o comissário da exposição explicava que apesar das opções tomadas e das dúvidas relativamente ao facto daquela ser ou não a melhor forma de mostrar a história da performance, a verdade é que as obras ali reunidas eram uma excepção e estimava que «the majority of works made today are lost in the first ten years».<sup>73</sup> Acrescenta que, geralmente, o desaparecimento destas obras está relacionado com o facto de não entrarem em colecções de arte – Schimmel declara a propósito que muitas vezes são os artistas que não estão interessados em vender as performances porque não querem abdicar do direito de as modificar no futuro, citando vários exemplos.<sup>74</sup>

É certo que o «congelamento» que a entrada numa colecção de qualquer obra arte implica pode assustar o artista, mas os próprios coleccionadores receiam a aquisição de obras cuja materialidade é, à partida, completamente acessória ou mesmo inexistente. O director do

---

Contemporânea). Ver catálogo, *Out of Actions: Between Performance and the Object, 1949-1979*, (Paul Schimmel, dir.) Londres, Thames & Hudson, 1998.

<sup>72</sup> Paul Schimmel, «Intentionality and Performance-Based Art», *Mortality/Immortality. The Legacy of 20th Century Art*, Getty, 1999, pg.140.

<sup>73</sup> Idem, ibidem, pg, 135.

<sup>74</sup> Paul Schimmel refere diversos exemplos de performances modificadas pelos seus autores ao longo da vida, como Saburo Murakami, Allan Krapow, Atsuko Tanaka, Ben Vautier, entre outros.

Museu de Serralves afirma que não é avesso à ideia do Museu de Serralves comprar performances para o seu acervo. Declara: «Não temos nenhuma performance na nossa colecção. A primeira vez que me estou a deparar com isso é precisamente neste momento em que estamos a fazer um projecto do Tino Seghal (n. 1976), um jovem artista alemão que cria projectos efémeros em instituições de arte, e aí pode ser possível que nós venhamos a adquirir uma obra dele na colecção. Uma coisa que terá diversas instruções do artista...».<sup>75</sup>

No entanto, João Fernandes conta que o Museu de Serralves já fez algumas reconstituições de performances, citando casos de artistas portugueses e um concerto Fluxus. Relativamente a este último acrescenta: «Os concertos Fluxus são muito fáceis de reconstituir porque há muita documentação sobre eles. Há filmes, há bibliografia e está tudo muito bem documentado». No entanto, Fernandes acaba por declarar: «Mas eu confesso que sinto sempre uma espécie de traição no momento em que reconstruo performances e, de algum modo, se o faço com o artista, não me passaria pela cabeça fazê-lo sem o artista. A não ser em alguns casos, como no concerto Fluxus, que pode ser tão preciso na sua reconstituição como uma peça de Beckett ou Ionesco (...). Quando não há documentação parece-me ser muito arriscado.»<sup>76</sup>

Naturalmente, o registo documental é essencial para a preservação da performance. No projecto *Variable Media*, desenvolvido pelo Museu Guggenheim e pela *Daniel Langlois Fondation Daniel Langlois pour l'art, la science et la technologie*, referido na primeira parte deste trabalho, foram investigadas estratégias de preservação de obras efémeras. O caso da performance foi abordado num «case study» através de hipóteses de preservação de uma performance de Robert Morris, de 1964, intitulada *Site*. Aquando de uma exposição retrospectiva no Museu Guggenheim de Nova Iorque, em 1994, esta performance «transformou-se» numa versão fílmica da mesma, realizada por Babette Mangolte com a intervenção do próprio Morris.<sup>77</sup> Embora não se reveja totalmente nesta versão em filme,<sup>78</sup> Morris considera-a um registo importante da sua intenção original e

---

<sup>75</sup> João Fernandes, entrevista presencial, 1 de Fevereiro de 2005.

<sup>76</sup> Idem.

<sup>77</sup> Ver [www.variablemedia.net/e/preserving/html/var\\_pre\\_session\\_two.html](http://www.variablemedia.net/e/preserving/html/var_pre_session_two.html), acedido em 06-10-2004.

<sup>78</sup> «As I said, it's not a performance it's a film now. So, that's very different from the intentions involved in doing it. So in some sense, you could say well, it's a complete misinterpretation. But at the same time, the same kinds of movements are going on. But certainly, you're not looking by yourself – your focus is extremely controlled by the filmmaker. So, in many respects, it's a really quite different thing. But I've come



chega a afirmar que considera legítimo que a performance venha a ser reencenada com base nesse documento.

Para Morris coloca, portanto, não apenas a hipótese de re-encenação da performance, mas, mais do que isso, a sua re-encenação a partir de um filme realizado 20 anos mais tarde. «I think it's also a record. And so if the performances were ever restaged, we would be able to consult the film, and it would be a convenient way to restage them, if someone wanted to do that (...) I'm saying that the film stays, in a way, as a record».<sup>79</sup>

Tanto no caso de «Expansões» como no de «Incorpóreo», existe um filme do momento em que as performances ocorreram. Em ambos os casos, o documentário constitui para João Vieira «o filme do que aconteceu (...) É mesmo um documento da performance».<sup>80</sup> Mas explica que em «Expansões» existe uma parte do filme feita no dia seguinte à performance, que aparece no final. Ainda que não haja uma separação claramente assumida percebe-se que a certa altura Maria Gonzaga aparece sozinha, envergando um vestido-letra (um O) e que o chão está coberto de letras de poliuretano, o que não era claramente visível quando a sala estava cheia de gente. Vieira explica que a ideia da realização desta parte do filme esteve relacionada com a preocupação de melhor documentar a instalação de letras de espuma de poliuretano que havia servido de cenário à performance.

João Vieira traça brevemente o retrato do autor dos filmes: «O Manuel Pires era um tipo com muita intuição (...). Quando começou a fazer isto, em 1970, trabalhava na televisão, nas artes gráficas (...). Andava a tentar fazer vídeos e vendia uns documentários para o Canadá; porque nas artes gráficas era o menos qualificado. Eu sempre achei que ele podia ir mais longe, porque tinha mais imaginação que os outros que lá estavam». Acrescenta que conversavam bastante e a certa altura «comecei a levá-lo para estas coisas (...). Tinha uma maquineta muito rudimentar a que tinha que se dar corda de três em três minutos».<sup>81</sup>

Sobre a origem do filme de «Expansões», João Vieira desvenda um processo a dois: «Expliquei-lhe tudo o que se ia passar e ele acompanhou (...) São coisas feitas a meias e

---

to accept that», Robert Morris, Preserving the Immaterial: a Conference on Variable Media, ver [www.variablemedia.net/e/preserving/html/var\\_pre\\_session\\_two.html](http://www.variablemedia.net/e/preserving/html/var_pre_session_two.html), acedido em 06-10-2004.

<sup>79</sup> Idem, ibidem.

<sup>80</sup> João Vieira, entrevista presencial, 24 de Março de 2005.

<sup>81</sup> João Vieira, entrevista presencial, 24 de Março de 2005

empurradas por mim. Mas cada vez ele inventava mais coisas por conta dele»<sup>82</sup>. Para *Incorpóreo* tudo se passou do mesmo modo. No entanto, se nesta última performance a sequência dos acontecimentos estava previamente definida e esta se desenrolou conforme previsto pelo autor, a verdade é que a «Expansões» está associado uma espécie de *happening* relacionado com o modo como o público interage com as letras de espuma colocadas no chão, que é obrigado a pisar. Neste caso, Manuel Pires, tal como João Vieira, foi surpreendido e o resultado das filmagens é o do seu ponto de vista, claramente menos condicionado, mais activo, sobre o acontecimento.

Naturalmente, existe o perigo de, mais de trinta anos depois, o olhar do autor dos filmes se confundir com a criação do próprio artista. Ou seja, o próprio João Vieira, assim como os espectadores dos filmes tenderão a associar as performances àquilo que ficou registado, que é afinal apenas o ponto de vista, mais ou menos objectivo, de um dos espectadores, e não exactamente o do autor das performances.

A possibilidade de re-encenação ou reconstituição das performances é um assunto relativamente pacífico para João Vieira que, inclusivamente, encara com algum entusiasmo a possibilidade de outras pessoas virem a re-encenar as suas performances. À questão «Admitiria uma reinterpretação feita com base nos registos?» responde: «Sim, sim. Absolutamente», mas acrescenta que uma performance é sempre «irrepetível. Pode partir-se do mesmo princípio, mas as pessoas chegam sempre a conclusões diferentes e modificam...». Além de que, dirigida por outra pessoa, a sua performance teria sempre «um significado diferente»<sup>83</sup>. Acrescenta que nesse caso daria um conjunto de instruções à pessoa encarregue de o fazer.

Contudo não se alonga nestas instruções. Para «Expansões» afirma: «Acho que é fundamental que haja a passagem de modelos, seja na instalação, seja na passerelle (porque uma passerelle é uma instalação), ou seja outro tipo de coisa, o que é importante é que se faça a passagem de modelos com aquele espírito, que se passe um vestido-letra como se passa um vestido de toilette Dior»<sup>84</sup>. João Vieira declara que não vê necessidade de

---

<sup>82</sup> João Vieira, entrevista presencial, 24 de Março de 2005.

<sup>83</sup> João Vieira, entrevista presencial, 22 de Março de 2005.

<sup>84</sup> João Vieira, entrevista presencial, 24 de Março de 2005.

escrever um guião para estas performances, porque considera que os registos fílmicos servem como base para uma eventual reconstituição.

Relativamente a *Incorpóreo*, o autor explica que a reconstituição de 2002 foi levada a cabo com quase total fidelidade à versão original. Não havia nesta obra aspectos a melhorar, no sentido de pôr em prática uma ideia ou conceito não concretizado anteriormente, como aconteceu com o desfile de «Expansões». O grande desafio de *Incorpóreo*, na edição de 2002, foi encontrar uma *performer* que satisfizesse os padrões de beleza e expressão corporal de Maria Gonzaga, na primeira edição.

A explanação, por parte do artista e do comissário da exposição retrospectiva, das dificuldades encontradas é determinante para a compreensão da significação da performance e sobretudo dos pormenores considerados importantes para o autor. O comissário, João Fernandes, conta que relativamente à performance original «houve diferenças logo a partir da própria intérprete, que era diferente da intérprete da época que foi a Maria Gonzaga, que tinha ficado conhecida por fazer [com Io Appoloni] o primeiro nu do teatro em Portugal, o *Vison Voador*. O João procurava um tipo de mulher alta, elegante, bonita, correspondente à Maria Gonzaga actual. Não foi fácil», também, acrescenta, devido aos altos honorários que seriam indicados «para uma super-produção, que de facto não era».<sup>85</sup> Conta que finalmente optaram por recorrer a uma profissional de *strip-tease*, mas no dia em que chegou para o ensaio João Vieira achou que a jovem não era adequada para o papel uma vez que não tinha pelos públicos. Como não havia facilidade em arranjar outra pessoa, acabou por aceitar a diferença, conta João Fernandes.

Por seu lado João Vieira explica que se a acção decorreu tal como na primeira versão da performance, na realidade pecou pelo facto de terem conseguido uma intérprete «com muito menos élan». Embora achasse que esta tinha «a figura ideal (...) porque isto também se trata de ter um corpo de Vénus». Esta ucraniana, de 18 anos de idade, era «muito bonita, com um corpo muito bonito, «mas não tinha o sentido de teatro que tinha a Maria, que andava de uma maneira muito simples e majestosa ao mesmo tempo. No final, foi a própria Maria Gonzaga quem a preparou e sensibilizou para a performance: «Falou-lhe de uma coisa muito importante, de o corpo ser uma obra de arte»<sup>86</sup>.

---

<sup>85</sup> João Fernandes, entrevista presencial, Museu de Serralves, 1 de Fevereiro de 2005.

<sup>86</sup> João Vieira, entrevista presencial, 24 de Março de 2005.

A reinterpretação implica uma boa transmissão de conhecimentos e especificações sobre as obras de arte, que em geral estão subentendidas e fazem parte de um saber tácito que acaba por não ser registado e arquivado. IJsbrand Hummelen e Tatja Scholte referem esta questão como tema do artigo publicado a propósito do congresso *Modern Art, New Museums*, que decorreu em Bilbao em Setembro de 2004, explicando detalhadamente que os aspectos não tangíveis têm que ser objecto de um cuidado extremo: «For the preservation of ephemeral and conceptual works of art, documentation is crucial. The documentation provides essential information for the transmission of meaning and intentions in conservation, maintenance, (re)installation, re-creation, reproduction and other forms of (re)presentation. The variety in methods and the use of divergent documentation media (...) enables us to capture the versatility of tacit knowledge and non-tangible aspects»<sup>87</sup>.

A consciência de que estes aspectos intangíveis determinam por vezes a possibilidade das obras se manterem, ou pelos menos destas manterem a sua significação, existe certamente em cada momento em que o curador e a sua equipa se vêem na necessidade de reinterpretar, emular ou migrar uma obra. Todavia, de acordo com o que pudemos apurar nas entrevistas com directores de museus e comissários de exposições, pouco ou nada tem sido feito neste sentido em Portugal.

---

<sup>87</sup> IJsbrand Hummelen and Tatja Scholte, «SHARING KNOWLEDGE FOR THE CONSERVATION OF CONTEMPORARY ART: CHANGING ROLES IN A MUSEUM WITHOUT WALLS?», in MODERN ART, NEW MUSEUMS, Contributions to the Bilbao Congress (Ashok Roy, Perry Smith, dir.), IIC, Bilbao, 13-17 de Setembro de 2004, pg. 212.



**CAPÍTULO 8**  
**RENÉ BERTHOLO**



Sempre tive a paixão dos motores. Ao mesmo tempo que fazia quadros por intermitência, manipulava estes motores nos momentos de lazer. Com bocados de madeira, fios de aço para os contactos e um sistema de bandas perfuradas, fiz uma espécie de programador muito rudimentar que fazia girar discos de cor. Gostava de ver todo esse mecanismo pôr-se em movimento e parar sozinho.<sup>1</sup>

## RENÉ BERTHOLO: Personalizar o Processo Mecânico

### Contexto Histórico

René Bertholo nasceu em Alhandra em 1935<sup>2</sup>, filho de Augusto Bertholo, pintor amador. Frequentou a Escola de Artes Decorativas António Arroio e em seguida a Escola Superior de Belas Artes de Lisboa. «O meu pai sempre fez pintura como amador. Muito autoritário, queria que eu fizesse sempre vários desenhos por dia. Eu fazia-os sem prazer, porque me apetecia mais ir brincar com o vizinho do andar de baixo», conta Bertholo. As suas brincadeiras de criança estavam mais próximas do mundo das ciências do que do das artes. Gostava de fazer experiências químicas, construiu um aparelho Morse, em que «o ponto e o traço eram simbolizados por suas lâmpadas de cores diferentes»<sup>3</sup> e fez uma aldeia em cartolina com pequenas casas, com abertura no sítio da porta. Dentro destas colocou açúcar para que as formigas viessem habitar a aldeia. «Isso levou o meu pai a concluir que eu tinha vocação para arquitecto. Eu não o contradisse». No entanto, depois de ter chumbado três vezes no exame de desenho arquitectónico, o pai acabou por se convencer de que esse não seria o melhor destino para o filho<sup>4</sup>. Foi assim que René Bertholo acabou por se

---

<sup>1</sup> Jean Luc Verley «Conversa com René Bertholo», *René Bertholo: Modèles Réduits*, Lisboa, Galeria 111, Junho-Julho de 1972; republicado em *René Bertholo*, Porto, Fundação de Serralves, 2000, pg. 57 (fig. 8.49 a 8.52)

<sup>2</sup> René Bertholo faleceu em Junho de 2005. Este trabalho foi iniciado antes da sua doença e foi agendada uma entrevista formal para o efeito que, devido a problemas de saúde do pintor, nunca chegou a ser realizada. No entanto, entre 1997 e 2001, durante a investigação para a Exposição KWW, no Centro Cultural de Belém, mantivemos um diálogo bastante assíduo, que permitiu um conhecimento mais aprofundado da sua obra.

<sup>3</sup> Xavier Douroux e Frank Gautherot (entrevista a René Bertholo), Bernard Moniot + René Bertholo, (org. Le Coin du Miroir), Quetigny (Dijon), Collège Jean Rostand, 1980; republicado em *René Bertholo*, Porto, Fundação de Serralves, 2000 (tradução de René Bertholo), pg. 61. (fig. 8. 53 a 8.58)

<sup>4</sup> «Chumbei três vezes na cadeira de desenho arquitectónico, já nas Belas-Artes. Disse-lhe que queria fazer pintura. E ele perguntou-me: “Então como é que vais viver?” Ao que eu respondi “Não sei, logo se verá”. O meu pai disse: “Se não queres continuar vou-te arranjar um emprego!” Passei a trabalhar meio tempo na Shell a fazer paginação. É o melhor emprego que um pintor pode ter porque não influencia nada, é menos poluente para alguém que quer fazer pintura do que a publicidade. A publicidade traz tiques gráficos que se notam na pintura e nessa altura achei que a única coisa que queria fazer era pintar». René Bertholo, Fernando Falcão, «A Pintura Faz-se Mais do que se Diz», *Artes & Leilões*, nº32, Ago/Set de 1995. (fig. 8.59 a 8.63)



dedicar à pintura frequentando o curso da Escola de Belas Artes de Lisboa, que viria a abandonar em 1956, desiludido com o ensino que ali se ministrava.

Ainda na Escola António Arroio conhece Costa Pinheiro (n.1932) e, já na ESBAL, Lourdes Castro (n.1930), José Escada (1934-1980), Gonçalo Duarte (1935-1986) e João Vieira (n.1934). Em 1955, Bertholo partilha com João Vieira, José Escada e Gonçalo Duarte um atelier por cima do Café Gelo<sup>5</sup>. No ano anterior, José-Augusto França escolhera uma pintura sua para figurar na primeira Exposição de Arte Abstracta de 1954, na Galeria de Março. Tinha então 18 anos e o convite do crítico e director da galeria foi recebido com entusiasmo. Em 1956, menos de dois anos depois, realizaria a sua primeira exposição individual na Galeria Pórtico, antiga casa de leilões que agora se transformava numa galeria que acolhia os trabalhos dos jovens estudantes da Escola de Belas Artes, e da qual Bertholo, juntamente com Lourdes Castro, viria a ser orientador artístico.

As suas experiências no campo editorial remontam a meados dos anos 50, em primeiro lugar com a criação da capa do livro o *Boi da Paciência*, com poema de António Ramos Rosa, depois com a criação da Revista *Ver*, publicada pelos alunos da Escola de Belas Artes, e ainda na colaboração com a revista de cinema *Imagem*, na qual intervém regularmente, a convite de Ernesto de Sousa, com ilustrações relacionadas com o mundo do cinema<sup>6</sup>.

Começou a interessar-se pela pintura americana ainda no tempo da Escola António Arroio, quando juntamente com o colega Sebastião da Fonseca frequentava a Biblioteca Americana. «Foi lá que vi as primeiras reproduções de pintura moderna: De Kooning, Pollock, Tobey, Rothko, etc. Outra grande influência foi a obra de Paul Klee, que conheceu através de um livro comprado numa viagem à Europa. Essa admiração pelo pintor alemão contribuiu para o primeiro destino emigratório escolhido em 1957, quando, juntamente com a sua mulher, Lourdes Castro, resolveu fixar residência em Munique. «Mas a cidade já não era o centro artístico que tinha sido no tempo de Klee»<sup>7</sup> e alguns meses depois decidiram instalar-se em Paris. Jan Voss (n.1936), que tinham conhecido na

---

<sup>5</sup> Ver capítulo Lourdes Castro

<sup>6</sup> Ver Ana Filipa Candeias, *Revista KWY: Da Abstracção Lírica à Nova Figuração (1958-1964)*, Dissertação de Mestrado em História da Arte Contemporânea, Lisboa, FCSH/UNL, 1996 (exemplar policopiado), pg. 9.

<sup>7</sup> Xavier Douroux e Frank Gautherot (entrevista a René Bertholo), Bernard Moniot + René Bertholo, (org. *Le Coin du Miroir*), Quetigny (Dijon), Collège Jean Rostand, 1980; republicado em *René Bertholo*, Porto, Fundação de Serralves, 2000 (tradução de René Bertholo), pg. 62. (fig. 8.53 a 8.58)

Alemanha, acompanhou-os e pouco tempo depois conheceram o jovem búlgaro Christo Javacheff (n. 1935), que tinha chegado a Paris na mesma semana.

À chegada à capital francesa, René Bertholo e Lourdes Castro começaram a elaborar uma pequena revista, impressa em serigrafia, que rapidamente entusiasmou Voss e Christo, que decidiram juntar-se à iniciativa. A Revista KWY em breve se transformaria numa publicação com dezenas de colaboradores pontuais, no campo das artes visuais, da crítica, da literatura e até da música, com uma tiragem que chegou a atingir várias centenas de exemplares. «A inventividade de René Bertholo tem (...) um papel decisivo, não só no arranque deste projecto mas na opção por uma técnica artesanal – a serigrafia – e por um modelo lúdico, livre-experimentalista, indeterminado e não coercivo de publicação que marcará a revista KWY, nos seus 12 números, com um cunho anti-institucional de abertura à diferença e de nomadismo estético»<sup>8</sup>

Em Outubro de 1959, Bertholo começa a receber uma bolsa da Fundação Calouste Gulbenkian, que lhe permite algum desafogo financeiro e a dedicação exclusiva à pintura durante 24 meses. A sua primeira exposição individual em Paris terá lugar na Galerie du Dragon, em 1963, vindo a realizar outras (em 1965 e 1966) na Galerie Mathias Fels, na mesma cidade.

Nos primeiros anos parisienses, Bertholo interessa-se pela abstracção como modo de recusa das formas veiculadas pela história da pintura ocidental. A sua passagem pela abstracção está ainda pouco estudada, com excepção da obra em serigrafia publicada, sobretudo, na Revista KWY. No entanto, os relatórios que enviou para a Fundação Gulbenkian durante os dois anos em que foi bolseiro da instituição formam um conjunto de cinco livros de artista com textos escritos à mão, serigrafias, alguns desenhos e dezenas de reproduções em slide de desenhos e pinturas, através dos quais a actividade deste período abstracto se encontra muito bem documentada. Contudo, a partir de 1960, encaminha-se para uma via figurativa, certo de que esse seria o caminho mais adequado à sua personalidade, mas também aquele que considerava mais «moderno».<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> Ana Filipa Candeias, «A Revista KWY», in *KWY/Paris 1958-1968*, Lisboa, Centro Cultural de Belém e Assírio & Alvim, 2001, pgs. 88.

<sup>9</sup> Ver Xavier Douroux e Frank Gautherot (entrevista a René Bertholo), Bernard Moniot + René Bertholo, (org. Le Coin du Miroir), Quetigny (Dijon), Collège Jean Rostand, 1980; republicado em *René Bertholo*, Porto, Fundação de Serralves, 2000 (tradução de René Bertholo), pg. 63. (fig. 8.52 a 8.57)

A defesa da figuração, por um lado contra a abstracção do período anterior e por outro contra a utilização do «object trouvé», que interessava a Christo, a Lourdes Castro e aos «Nouveaux Réalistes», de quem estavam muito próximos em termos de relações pessoais e artísticas, tornou-se intensa no discurso de Bertholo. Numa entrevista a Pierre Restany traçava o seu percurso: «A nível da formação artística a minha primeira influência foi a de Klee. Após um período gráfico figurativo, evolui para a abstracção *tachiste*, estilo que cultivei até ao esgotamento de toda a motivação».<sup>10</sup> «Primeiro procurei aquilo a que eu chamava o mau gosto. Continuo, aliás, a usar muito o verde-claro e o rosa pastel, considerados de mau gosto». Acrescentava que a certa altura sentiu necessidade de regressar a «uma visão mais objectiva, mais directamente centrada na vida, em suma, mais realista»,<sup>11</sup> mas explicava o melhor possível a razão da sua inflexão e o distanciamento em relação à apropriação do objecto: «As imagens *ready-made* bloqueiam-me a visão. São demasiado presentes. (...) nunca copio uma forma do original. Escrevo de memória».<sup>12</sup> Anos mais tarde, noutra entrevista, voltava a insistir na importância da memória na sua pintura «As imagens dos meus quadros vêm directamente da memória, num clima de sonho acordado. As imagens dos sonhos são simplificadas; se um detalhe existe, é porque é significativo».<sup>13</sup>

Em 1964, José-Augusto França escrevia no catálogo da exposição de René Bertholo, na Galeria Divulgação: «Objectos, objectos e mais objectos ainda despenham-se nas suas composições (...) Nítidos, precisos, legíveis mesmo para além das possibilidades de identificação, eles apresentam-se com uma insolência de desenho animado».<sup>14</sup> E em 1965, essas acumulações de objectos ganham nova vida: os quadros deixam de ser divididos em secções ou bandas ou, em certos casos, a definição destas é suavizada, e os objectos parecem literalmente cair. Sentimos-lhes o peso, a gravidade. Por vezes parece que quase podemos ouvir o ruído do choque entre uns e outros. Bertholo explica que queria «transcrever Arman à maneira de Bertholo, quer dizer fazer acumulações de imagens» e

---

<sup>10</sup> René Bertholo, «O Real para além da Narrativa», (entrevista com Pierre Restany), Paris, Mathias Fels, 1965, republicado em *René Bertholo*, Porto, Fundação de Serralves, 2000, pg. 51. (fig. 8.43 a 8.47)

<sup>11</sup> Idem, ibidem, pg. 52.

<sup>12</sup> Idem, ibidem, pg. 52-53.

<sup>13</sup> Xavier Douroux e Frank Gautherot (entrevista a René Bertholo), Bernard Moniot + René Bertholo, (org. Le Coin du Miroir), Quetigny (Dijon), Collège Jean Rostand, 1980; republicado em *René Bertholo*, Porto, Fundação de Serralves, 2000 (tradução de René Bertholo), pg. 65. (fig. 8.53 a 8.58)

<sup>14</sup> José-Augusto França, *Lourdes Castro e René Bertholo* (catálogo), Lisboa, Divulgação, 1964.

acrescentava: «O que é importante para mim são as imagens. A cor é secundária. Os meus quadros não oferecem uma visão unitária. Quero fazer um quadro que não seja visível no primeiro olhar».<sup>15</sup>

Já vimos como a pintura americana foi importante para a formação do autor. Mas optando por uma figuração icónica, «Bertholo servia-se do surrealismo para recuperar uma figuração que, contudo, já pertencia a outro imaginário em que iria actuar – a via figurativa, que alinhava na ‘Mythologies quotidiennes’».<sup>16</sup> Bertholo foi, juntamente com o crítico e historiador de arte Gassiot-Talabot e os pintores Hervé Télémaque (n.1937) e Bernard Rancillac (n.1931), um dos responsáveis pela concepção da célebre exposição «Mythologies quotidiennes», que consolidaria a *Nova Figuração* na Europa, embora viesse a abandonar a organização daquela face a algumas discordâncias com os outros organizadores, em torno da vertente narrativa desta tendência pictórica. Apesar de conotado pela crítica com a figuração narrativa,<sup>17</sup> Bertholo demarca-se desta via, declarando em 1965, em entrevista a Pierre Restany, «sabes muito bem que não sou um narrativo. Não conto nada»<sup>18</sup> Todavia, a banda desenhada parece ser, desde o início da fase figurativa de René Bertholo, uma referência fecunda, bem expressa no desenho conciso e sintético ou por vezes na tendência para a miniaturização das figuras. Sobre ela dirá que «é a expressão mais viva da força da imagem e da sua independência em relação às palavras».<sup>19</sup>

É consensual que o expressionismo abstracto, na sua vertente *action painting*, decorreu de uma assimilação das ideias que os surrealistas emigrados para os Estados Unidos da América, durante a guerra, semearam. René Bertholo, tal como outros artistas que encetam o caminho da figuração, faz uma síntese destas vertentes. O expressionismo abstracto levava mais longe o ideal de André Breton de uma arte mais próxima do inconsciente, em que a racionalidade não interferisse demasiado na concepção artística. Se de algum modo

---

<sup>15</sup> René Bertholo, «O Real para além da Narrativa», (entrevista com Pierre Restany), Paris, Mathias Fels, 1965, republicado em *René Bertholo*, Porto, Fundação de Serralves, 2000, pg. 53. (fig. 8.43 a 8.48)

<sup>16</sup> Fernando Dias et al, «René Bertholo», in *KWY/Paris 1958-1968*, Lisboa, Centro Cultural de Belém e Assírio & Alvim, 2001, pgs. 429.

<sup>17</sup> Ver Filomena Serra, *René Bertholo*, Lisboa, Editorial Caminho, 2005, pg. 14.

<sup>18</sup> René Bertholo, «O Real para além da Narrativa», (entrevista com Pierre Restany), Paris, Mathias Fels, 1965, republicado em *René Bertholo*, Porto, Fundação de Serralves, 2000, pg. 55. (fig. 8.43 a 8.48)

<sup>19</sup> Xavier Douroux e Frank Gautherot (entrevista a René Bertholo), Bernard Moniot + René Bertholo, (org. Le Coin du Miroir), Quetigny (Dijon), Collège Jean Rostand, 1980; republicado em *René Bertholo*, Porto, Fundação de Serralves, 2000 (tradução de René Bertholo), pg. 64. (fig. 8.53 a 8.58)

fosse possível atingir esse ideal, a pintura surrealista teria perdido essa batalha, ganha mais tarde pela *action painting*, que libertando-se da figuração e por isso de uma maior intervenção da consciência, estaria mais perto de o realizar. Bertholo, e de uma forma geral os pintores envolvidos nesta *nova figuração* faziam, por assim dizer, as pazes entre a figuração e o automatismo. A descrição que René Bertholo faz do seu processo criativo é, a esse título, muito esclarecedora: «Quando estou em frente da minha tela, penso em primeiro lugar naquilo que quero fazer. Mas acontece-me não ter nenhuma ideia. Então, começo uma linha e espero que seja a minha mão a guiar-me. O mecanismo acaba por se desencadear, arrastando consigo todo o processo de associação automática».<sup>20</sup>

No início dos anos 60, o *Nouveau Réalisme* atingia o seu auge no contexto artístico parisiense. O contacto de René Bertholo e Lourdes Castro com os artistas ligados ao grupo liderado pelo crítico Pierre Restany era frequente, aliás, quase todos participaram no nº 11 da revista KWY, publicado na Primavera de 1963. Jean Tinguely, (1925-1991) que entrara na fase cinética da sua obra no início da década anterior, era uma das figuras mais carismáticas do grupo, que grande influência teve na obra de René Bertholo, nomeadamente no momento em que o artista português decidiu enveredar por uma vertente objectual e cinética.

## Processo Criativo, Materiais e Técnicas. Contexto e Significação

### Modelos Reduzidos

***Beau Fixe*, 1966** (fig. 8.4 a 8-7)

***Nuvem de Superfície Variável*, 1967** (fig. 8.11 a 8.18)

Em 1966, René Bertholo decide afastar-se da pintura por tempo indeterminado. Desde sempre fascinado pela mecânica e a electrónica, resolve abandonar as telas e os pincéis para se dedicar à construção de objectos em metal, a que chama «modèles réduits», todos eles animados através de motores criados pelo próprio artista. O espírito artesanal que inspirara a elaboração da revista KWY e que se manifestara na pintura mantém-se.

---

<sup>20</sup> René Bertholo, «O Real para além da Narrativa», (entrevista com Pierre Restany), Paris, Mathias Fels, 1965, republicado em *René Bertholo*, Porto, Fundação de Serralves, 2000, pg. 55. (fig. 8.43 a 8.48)

«O processo da sua construção revela-se extremamente laborioso, numa afirmação de uma tecnologia precária mas inventiva que suporta o funcionamento destes mecanismos. Surgidos num contexto artístico em que as experiências de Tinguely e a arte cinética poderiam definir uma herança próxima, dissociam-se no entanto de qualquer familiaridade com estas referências, através da sua condição de quadros em movimento mais próximos de um efeito “rosebud” que neles sempre poderemos detectar».<sup>21</sup> Na realidade, apesar da proximidade de Tinguely, os objectos de Bertholo manifestam grandes diferenças relativamente aos do artista suíço. Jean Tinguely constrói as suas experiências à base de objectos encontrados e desperdícios, não criando de raiz. Interessava-se por coisas relacionados com a vida quotidiana, que mudassem constantemente por oposição ao estaticismo da pintura. Eram geralmente objectos insólitos, quase absurdos, que facilmente se relacionavam com a vertente neodadaísta tão viva nestes anos. O seu processo criativo não implicava desenhos preparatórios ou projectos rigorosos, quanto muito fazia breves esboços relacionados com uma ideia que depois poderia vir a concretizar-se de forma bastante diferente<sup>22</sup>.

Embora certamente fascinado pela personalidade e pela obra de Jean Tinguely, Bertholo tinha outras razões para dar seguimento a este projecto. Numa entrevista conta: «Quando era criança estava mais virado para a mecânica e para a ciência do que para a arte: o meu pai fez-me aprender uma profissão artística. Os meus objectos com movimento permitiam-me pela primeira vez misturar todos os meus “talentos”»<sup>23</sup> e numa outra entrevista afirma: «De facto, sempre estive fascinado pelo movimento. (...) Durante algum tempo esta ideia passou para os meus quadros. Primeiro, numerosos elementos obrigavam a uma leitura, portanto a um movimento dos olhos, mas eu próprio introduzi explicitamente em certas telas o movimento por sequências de imagens decompostas, repetidas: um chapéu que se avoluma, nuvens em movimento (1965). Sempre tive a paixão dos motores. Ao mesmo tempo que fazia quadros por intermitência, manipulava estes motores nos momentos de

---

<sup>21</sup> João Fernandes, «O Mundo de René Bertholo», in *René Bertholo*, Porto, Fundação de Serralves, 2000, pg. 16.

<sup>22</sup> Ver Ijsbrand Hummelen, Dionne Sillé & Lydia Beerkens, «Reconstruction of a Moving Life» e Dionne Sillé e Marjan Zijlmans «The Playful World of Jean Tinguely: an Interview with Ad Peterson», in *Modern Art: Who Cares?*, *op cit*, pgs. 23-41.

<sup>23</sup> Xavier Douroux e Frank Gautherot (entrevista a René Bertholo), Bernard Moniot + René Bertholo, (org. Le Coin du Miroir), Quetigny (Dijon), Collège Jean Rostand, 1980; republicado em *René Bertholo*, Porto, Fundação de Serralves, 2000 (tradução de René Bertholo), pg. 65(fig. 8.53 a 8.58).

lazer. Com bocados de madeira, fios de aço para os contactos e um sistema de bandas perfuradas, fiz uma espécie de programador muito rudimentar que fazia girar discos de cor. Gostava de ver todo esse mecanismo pôr-se em movimento e parar sozinho».<sup>24</sup>

De facto Bertholo interessa-se desde cedo pelos processos mecânicos, mas o fascínio da subjectividade é tão forte quanto o apelo da mecânica. Em entrevista a Restany manifesta, de forma ainda pouco consciente, esse dilema ao afirmar que «o processo mecânico implica a sobre-valorização quantitativa», acrescentando: «Talvez eu próprio ainda não tenha encontrado o meio de me apropriar do processo mecânico. É sem dúvida por esta razão que, de momento, este processo me aborrece», concluindo: «Confessei-te que se encontrasse um meio de personalizar o processo mecânico, usá-lo-ia certamente».<sup>25</sup>

Na realidade era o que viria a acontecer com os *Modèles Réduits*. Contudo, a desistência da pintura foi mal aceite pelo seu galerista parisiense, que recusou imediatamente a ideia de expor os objectos a que então o autor se dedicava. Em 1968, René Bertholo candidata-se novamente a uma bolsa da Fundação Gulbenkian. No formulário de candidatura, com a data de Março de 1968,<sup>26</sup> Bertholo explica entusiasticamente que está a conceber um trabalho inovador, para o qual não consegue encontrar orientador artístico. Mas acrescenta: «No que respeita à parte exclusivamente técnica, conto em Paris com os conselhos dos seguintes artistas: Le Parc<sup>27</sup> (grande Prémio da última Bienal de Veneza) e Pol Bury<sup>28</sup> [1922-2005], dos seguintes engenheiros: engenheiro Cohen e engenheiro Brotas (actualmente bolseiro da Fundação para Física)».

Mas a bolsa a que se candidata tem como objectivo passar três meses em Nova Iorque para assistir «a reuniões entre artistas e engenheiros organizadas (...) pela Associação

---

<sup>24</sup> Jean Luc Verley «Conversa com René Bertholo», *René Bertholo: Modèles Réduits*, Lisboa, Galeria 111, Junho-Julho de 1972; republicado em *René Bertholo*, Porto, Fundação de Serralves, 2000, pg. 57. (fig. 8.49 a 8.52)

<sup>25</sup> René Bertholo, «O Real para além da Narrativa», (entrevista com Pierre Restany), Paris, Mathias Fels, 1965, republicado em *René Bertholo*, Porto, Fundação de Serralves, 2000, pg. 55. (fig. 8.43 a 8.48)

<sup>26</sup> Arquivo de Belas Artes da Fundação Calouste Gulbenkian, pasta 0937/ 03.02.0194. (fig. 8.24 a 8-27)

<sup>27</sup> Julio Le Parc (n. 1928), de origem argentina, fixou residência em Paris em finais dos anos cinquenta para estudar pintura. Pouco depois, começou a interessar-se por outros meios e a desenvolver investigação relacionada com a luz, o movimento e a cor, produzindo em seguida objectos cinéticos. No início da década de sessenta, foi um dos fundadores do GRAV (Groupe de Recherche d'Art Visuel).

<sup>28</sup> Pol Bury (1922-2005), de origem Belga, colaborou na redacção e ilustração da revista CoBrA e participou em algumas exposições do grupo. Foi um dos fundadores do Grupo Art Abstrait e com o poeta André Balthasar criou a revista *Daily-Bul* em finais dos anos cinquenta. Foi colaborador pontual da revista KWW. Cf. S./a. «The Daily-Bul Adventure»; in *Studio International*, n.º 970, vol. 188, Londres, Outubro de 1974, citado por Ana Filipa Candeias [1996], *op cit*, pg. 175.

“Experiments in Art and Technology, Inc.”, cujo animador principal é Robert Rauschenberg [n. 1925]»<sup>29</sup> Bertholo dá mais detalhes do seu projecto explicando que o seu objectivo é «aplicar motores e programadores eléctricos para movimentar imagens figurativas em duas dimensões e vários planos. Trata-se duma possibilidade não explorada até agora pelos artistas: as experiências de movimento anteriores (Tinguely, Le Parc, Schöffer, Pol Bury) são ligadas à expressão abstracta».

A Fundação Gulbenkian acabou por lhe conceder um subsídio mensal de 686.90<sup>30</sup> francos, «para custeio com os trabalhos e estudos do referido artista», sendo o parecer da comissão consultiva do serviço contra a concessão do subsídio solicitado pelo artista para permanecer durante três meses em Nova Iorque<sup>31</sup>. Apesar de não ter conseguido a verba para as deslocações aos Estados Unidos, Bertholo podia assim continuar o projecto de desenvolvimento dos seus objectos cinéticos figurativos, o que era já uma conquista, porque como dizia na carta que escrevera à Gulbenkian «o que me leva a pedir uma bolsa à Fundação Calouste Gulbenkian é o facto de que os materiais que uso são extremamente caros e muitos projectos são limitados por esta razão» e continuava: «Enquanto fiz pinturas não tive problemas económicos. Mas as obras recentes (começadas em Junho de 1966) são não só muito mais caras tendo em vista o custo dos materiais e o longo tempo de execução (média de um mês) como também são de venda problemática por serem menos tradicionais. Actualmente preciso de um mínimo de 1000 F. por mês só para material», concluía<sup>32</sup>.

No momento em que Bertholo pede bolsa à Fundação Gulbenkian já tinha feito alguns destes objectos. Numa entrevista conta: «O meu primeiro «modelo reduzido» propriamente dito é constituído por um céu com nuvens pintadas sobre uma banda contínua que desfila

---

<sup>29</sup> René Bertholo, Formulário de candidatura a bolsa da Fundação Calouste Gulbenkian. (fig. 8.24 a 8-27)

<sup>30</sup> (ver fig. 8.28). No arquivo do Serviço de Belas-Artes existem apenas documentos que indicam que a Comissão Consultiva da Fundação terá sido favorável a que este subsídio se mantivesse durante nove meses. Os relatórios encontrados dizem respeito também a nove meses (3 relatórios, cada um relativo a três meses). No entanto, no relatório mais antigo (Outubro/Novembro/Dezembro de 1968) Bertholo refere-se a informações sobre os seus objectos transmitidos num relatório anterior que, no entanto, parece não se encontrar no arquivo.

<sup>31</sup> Cf. documentação em anexo. (fig. 8.24 a 8-27)

<sup>32</sup> René Bertholo, anexo da candidatura a bolsa da Fundação Gulbenkian referente a «Condições económicas», (fig. 8.29)



lentamente, rolando sobre dois cilindros, por detrás de um barco fixo e um sol poente».<sup>33</sup> Este objecto, a que chamou *Beau Fixe* (fig.8.4 a 8.7)), pertence actualmente à colecção do Museu do Chiado, tendo sido adquirido em 2001 à Galeria 111. Toda a estrutura é em metal recortado, medindo, no total, 23 cm de altura, 100 de largura e 23 de profundidade.<sup>34</sup> Ao contrário do que sucede com quase todos os objectos que o autor fará em seguida, o motor deste não está à vista, encontrando-se escondido dentro da caixa azul, à direita. Sobre esta encontra-se a única parte móvel do objecto, que consiste numa banda de triacetato<sup>35</sup> pintada de azul, representando o céu com nuvens. *Beau Fixe* representa esquematicamente uma paisagem, como acontece, aliás, com todos os objectos do autor, que diz a propósito: «Procuro sempre ilustrar um só tema, as manifestações de um elemento natural. Tenho desejo de me limitar, de sugerir de maneira muito lisível este ou aquele fenómeno da natureza»<sup>36</sup>.

Já em 1965, Bertholo dizia a Pierre Restany: «Quero mostrar às pessoas que há montes de coisas (...) que não são agressivas. Quero proporcionar-lhes alguns instantes de reflexão: talvez porque o “estilo” do mundo de hoje me mete medo, pelo menos inconscientemente»,<sup>37</sup> e talvez os «modelos reduzidos» de paisagens naturais tenham sido mais uma forma de Bertholo se manifestar contra a tendência realista do movimento apadrinhado pelo crítico francês. Mais tarde diria também a Jean Luc Verley, sobre as imagens representadas nesses objectos e a sua razão de ser: «Quero que toda a gente as reconheça, como os símbolos e os signos dos guias turísticos. Quando faço uma casa, não é a casa do homem, eu não levanto o problema da habitação ou da vida no campo, por exemplo. É um arquétipo, o esquema de casa no qual toda a gente pensa: a forma muito simples que a criança (da nossa civilização) desenha e que, em seguida, representará

---

<sup>33</sup> Jean Luc Verley «Conversa com René Bertholo», *René Bertholo: Modèles Réduits*, Lisboa, Galeria 111, Junho-Julho de 1972; republicado em *René Bertholo*, Porto, Fundação de Serralves, 2000, pg. 57. (fig. 8.49 a 8.52)

<sup>34</sup> Ver ficha do Museu do Chiado na documentação em anexo, (fig. 8.8 a 8.10).

<sup>35</sup> Material indicado na ficha de obra do Museu do Chiado. (fig. 8.8 a 8.10). «Cellulose acetate resin with more than 92% of the hydroxyls replaced with acetate», cf. <http://cameo.mfa.org/>, consultado em 28 de Março de 2007.

<sup>36</sup> Jean Luc Verley «Conversa com René Bertholo», *René Bertholo: Modèles Réduits*, Lisboa, Galeria 111, Junho-Julho de 1972; republicado em *René Bertholo*, Porto, Fundação de Serralves, 2000, pg. 58. (fig. 8.49 a 8.52)

<sup>37</sup> René Bertholo, «O Real para além da Narrativa», (entrevista com Pierre Restany), Paris, Mathias Fels, 1965, republicado em *René Bertholo*, Porto, Fundação de Serralves, 2000, pg. 54. (fig. 8.43 a 8.48)

definitivamente para ela uma casa. O mesmo acontece com as palmeiras e as nuvens.<sup>38</sup> Na realidade, Bertholo procura o mínimo denominador comum de uma imagem. Aquilo que de mais universal ela pode ter. Todavia, os objectos de René Bertholo não mantiveram sempre a mesma estrutura nem o mesmo esquema de funcionamento. Procurou “ilustrar” diversos temas relacionados com a paisagem natural em obras como *Palmier* (1966) (fig. 8.1), *Light and Blue Sky* (1967) *Sunset* (1967) *Antípodas* (1967) *Sol de Mesa I e II* (1967 e 1968) *Três Aspectos do Céu* (1968) (fig. 8.2) *Nuvens, Nuvens de Superfície Variável*, (fig. 8.11) *Navio Atracado* (1969), *A Noite e o Dia* (1969), *Sol de Percurso Linear* (1969), entre outros.

No que diz respeito aos aspectos técnicos, o artista explica que depois de ter realizado alguns objectos, não estava satisfeito pelo facto de utilizar programas que, embora de longa duração, eram repetitivos ou cíclicos. Assim, «para sugerir os fenómenos naturais, que mudam todo o tempo e são numa larga medida imprevisíveis, procurei pois uma programação aleatória, comandada pela deslocação de uma esfera de metal que estabeleceria os contactos»<sup>39</sup>. No entanto a solução encontrada revelou-se pouco eficaz na medida em que os objectos avariavam rapidamente, perdendo uma das suas características essenciais: o movimento. Bertholo explica que «a principal dificuldade residia no facto de que cada contacto produzia uma chispa que estragava rapidamente as ligações e a esfera»<sup>40</sup>, mas acrescenta que um engenheiro, a quem recorreu, lhe sugeriu que colocasse interruptores em toda a volta, a esfera accioná-los-ia, deixando assim de estar directamente em contacto com a electricidade.

No relatório que escreve para a Fundação Calouste Gulbenkian sobre os meses de Janeiro/Fevereiro/Março de 1969, o artista explica a técnica com que construiu a «Nuvem de Superfície Variável», que descreve como um objecto mural que representa um nuvem branca e cinzenta num céu azul claro, com as dimensões de 100x100x17,5 cm. Bertholo apresenta, inclusivamente o projecto, em desenho rigoroso e grande escala, do objecto<sup>41</sup>.

---

<sup>38</sup> Jean Luc Verley «Conversa com René Bertholo», *René Bertholo: Modèles Réduits*, Lisboa, Galeria 111, Junho-Julho de 1972; republicado em *René Bertholo*, Porto, Fundação de Serralves, 2000, pg. 58. (fig. 8.49 a 8.52)

<sup>39</sup> Jean Luc Verley «Conversa com René Bertholo», *René Bertholo: Modèles Réduits*, Lisboa, Galeria 111, Junho-Julho de 1972; republicado em *René Bertholo*, Porto, Fundação de Serralves, 2000, pg. 59. (fig. 8.49 a 8.52)

<sup>40</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>41</sup> Esta documentação encontra-se no arquivo do Serviço de Belas Arte da Fundação Calouste Gulbenkian, nas pastas identificadas com a numeração: 0937 e SBA 2977 (fig. 8.33 a 8.34)

No relatório, o artista refere que a nuvem é constituída por quatro elementos independentes e que «a deslocação destes é obtida por quatro motores “Crouzet” de dois sentidos de rotação (1 volta/minuto, 10 kg/cm, 110 V/220 V síncronos). Acrescenta ainda que «cada motor é solidário de dois braços em duralumínio (20x8mm) ligados entre eles por uma cadeia de passo 6mm (300 kg de força) e duas rodas de aço com dez dentes e que «todos os eixos deslizam sobre rolamentos encastrados e colados com “Araldite” Ciba em duas placas de alumínio de 70x70cm e 3 mm de espessura que constituem o chassis mecânico». Bertholo adianta também que «o sentido da rotação dos motores é comandado por um programador aleatório de minha concepção e construção. Trata-se de uma esfera de aço inoxidável de Ø 8mm que se move livremente dentro de uma caixa constituída por duas placas circulares de plexiglas de 3mm de espessura eriçadas de pregos de latão de Ø 1mm. Numa das placas estão dispostos em círculo oito interruptores “Crouzet” (força de manobra 12g/cm) accionados por um arame de aço de 3 cm de comprimento. Todo este conjunto gira em torno de um eixo central à velocidade de 4 voltas por minuto. Os pregos têm como função desviar aleatoriamente o percurso da esfera de aço que acciona com o seu peso o arame/alavanca de manobra dos interruptores»<sup>42</sup>.

A descrição da técnica de construção desta «Nuvem de superfície variável» indicia portanto que nesta fase Bertholo já tinha desenvolvido os motores dos seus objectos, que deixavam de ter mecanismos muito simples e movimentos repetitivos para recorrerem a dispositivos eléctricos. Assim, era possível, através dos programadores concebidos por si (descritos acima), o movimento aleatório, conseguindo igualmente contornar o problema da avaria constante dos mesmos devido às chispas produzidas pelo contacto directo da esfera com os elementos eléctricos, agora substituídos por interruptores. No Relatório de Outubro/Novembro/Dezembro de 1968, escreve a certa altura: «Encontrei uma solução para o programador aleatório que me permite eliminar os “relais” electromagnéticos e portanto reduzir mais de metade do volume, eliminar o ruído produzido pelos “relais”, diminuir de metade o número dos interruptores de alavanca dispostos à volta do tambor em plexiglas». No relatório do trimestre seguinte, acrescenta ainda: «As formas resultantes da sobreposição dos quatro elementos que constituem a nuvem são infinitas».

---

<sup>42</sup> idem. (fig. 8.33 a 8.34)

Ao longo destes relatórios Bertholo detém-se na descrição das técnicas de construção dos objectos e sobretudo naqueles para as quais a sua investigação e experimentação foram determinantes, afirmando entusiasticamente o lado inventivo destas “descobertas”. O autor não descreve sistematicamente os objectos, apresenta as inovações técnicas. Por exemplo, na descrição do «Navio Atracado», de 1969, diz já ter realizado outro objecto destes em 1967. Contudo, explica, o movimento da primeira versão não o satisfazia na medida em que era a «apenas de balanço regular obtido através dum excêntrico» e acrescenta muito detalhadamente: «Esta segunda versão combina três movimentos: horizontal, vertical e balanço. Os movimentos horizontal e vertical são obtidos com dois motores de dois sentidos de rotação de 1 volta/minuto. A transmissão é feita com cadeia de passo 6mm, uma roda de aço de 33 dentes e uma de 10 dentes, para cada motor. Os eixos deslizam sobre rolamentos. Interruptores “CROUZET” fazem parar o “chassis” móvel nos extremos direito e esquerdo, baixo e alto. O “chassis” móvel desliza sobre rodas em latão desenhadas expressamente e fabricadas pela casa “Marcel” Tournier a Paris»<sup>43</sup>. (sic)

Sobre os materiais de base utilizados, ou seja sobre os metais com que trabalhava e a razão por que os escolheu, ou ainda sobre as tintas com que pintava os objectos sabemos pouco. Para um objecto que concebe em 1969, intitulado *Céu*, constituído por nove prismas em metal pintados de diversas cores que sugeriam «três aspectos diferentes do céu: dia, pôr-do-sol, noite», Bertholo faz uma lista dos materiais, e apesar de não os especificar, com excepção das partes mecânicas e eléctricas, aponta como fornecedor «para os metais, parafusos e rolamentos» a Casa “Weber”, em Paris. Sobre as tintas, não há informação, com excepção do valor de custo, que perfaz 30 francos franceses de um total de 711,14 dos materiais relativos a todo o objecto (incluindo motores, rodas, rolamentos, parafusos, metais e plexiglas)<sup>44</sup>. Relativamente aos metais utilizados percebemos, através dos relatórios e dos desenhos que fez para a publicação na revista *Paris Review*<sup>45</sup> que o metal de base é alumínio não polido, embora existam referências a pequenos elementos de aço inoxidável e duralumínio.<sup>46</sup> Também não sabemos como era feito o recorte das chapas de

---

<sup>43</sup> Cf. «Relatório da Fundação Calouste Gulbenkian. Trabalhos Realizados Durante os Meses de Janeiro/Fevereiro/Março de 1969», arquivo do Serviço de Belas Artes da Fundação Calouste Gulbenkian. Relatório de Janeiro/Fevereiro/Maio de 1969 (fig 8.38)

<sup>44</sup> Relatório à Fundação Calouste Gulbenkian dos Trabalhos Realizados durante os meses de Outubro, Novembro e Dezembro de 1968.(fig 8.30 e 8.31)

<sup>45</sup> «Seven Small Scale Models – Drawings and Explanations», nº 46, Primavera de 1969.

<sup>46</sup> Duralumínio, «liga metálica composta de alumínio com pequenas percentagens de cobre, magnésio e manganésio, muito leve, resistente à corrosão pelos ácidos e pela água do mar, e de grande resistência mecânica», cf. Dicionário de Língua Portuguesa, Porto Editora, 2004.

alumínio, embora seja notório que não era efectuado manualmente, uma vez que o seu aspecto é sempre bastante regular, sem marcas de hesitações ou pequenos desvios<sup>47</sup>. Embora Bertholo não o mencione nos relatórios que elaborou para a Gulbenkian, durante algum tempo contou com a ajuda de um assistente, o artista Manuel Zimbardo (1944-2003), que tendo falecido antes de René Bertholo não chegou também a ser entrevistado para este trabalho.

Se *Beau Fixe* (fig 8.4 a 8.7) é um objecto único, sem outros parecidos ou de uma mesma série, o mesmo não se passa com *Nuvem de superfície variável* (fig. 8.11 a 8-18). Bertholo terá realizado outros objectos sobre o mesmo tema, utilizando os mesmos materiais e técnicas. Como escreveu João Fernandes, no catálogo da retrospectiva do artista, estes objectos, «sendo originais não são únicos, desmistificando qualquer possibilidade de uma sua compreensão fetichista puramente objectual. A questão dos múltiplos torna-se na obra de René Bertholo indissociável da sua curiosidade e atracção pelos sistemas de reprodução e impressão». De facto, a questão da repetição e diferença atravessa toda a obra do autor, desde a prática da serigrafia e da litografia, passando pela pintura, objectos, e depois para a construção da sua *mAQina* (fig. 8.3), uma máquina de fazer música electrónica iniciada, como obra em processo, em 1973, as «mozikas» que nela fazia, até às «quadricromias» iniciadas nos anos 90, pinturas cujo processo criativo tinha origem no computador, com imagens repetidas, mas ligeiramente diferentes entre si.

No entanto, embora Bertholo considerasse que tinha feito múltiplos de alguns objectos, na realidade, para além do carácter artesanal de cada motor, que era sempre construído manualmente pelo artista, as «Nuvens» manifestam algumas diferenças formais. Umas são pintadas só a branco, como aquela que pertence à colecção Gulbenkian, outras são em parte cinzentas. Devem no entanto distinguir-se ao nível dos motores e programadores utilizados. Em 1967, Bertholo fez as primeiras «Nuvens» com um motor de programação cíclica, como aliás se pode comprovar pelos relatórios enviados à Fundação Gulbenkian. Em 1969, descreve um objecto idêntico com quatro elementos que representam nuvens, mas agora com programador de movimento aleatório. No entanto, no relatório de Abril/Maio/Junho de 1969, conta que fez uma «montagem» (na altura o termo instalação

---

<sup>47</sup> Lourdes Castro, primeira mulher de René Bertholo, foi consultada a propósito não se recordando no entanto de quaisquer outros pormenores, garantiu que os objectos eram recortados com serras especiais de corte de metais, que Bertholo adquiriu propositadamente para esse fim.

era ainda pouco utilizado) que compreendia dois objectos seus ligados entre si, a «nuvem de superfície variável», o «Sol de Percurso Linear», e ainda uma palmeira real e dois ventiladores que estavam ligados ao programador aleatório da «Nuvem de superfície variável» (fig. 8.36). Mas aqui o artista adverte que «A “nuvem...” que foi utilizada para esta montagem é uma segunda versão agora realizada: na primeira não me agradavam muito as partes em cinzento que me pareciam “quebrar” as formas totais resultantes da sobreposição dos quatro elementos».<sup>48</sup> Os mecanismos e a estrutura que apoia os elementos móveis também variam. Será por isso mais correcto falar de variações sobre o tema das nuvens e não propriamente de múltiplos. O múltiplo é algo que se repete noutra realidade material, com recurso a processos que impliquem a reprodução como acontece com a fotografia, a serigrafia e outros. Dificilmente um objecto realizado manualmente pelo seu autor pode ser considerado um múltiplo.

## **Envelhecimento. Conservação - Restauro**

A razão por que René Bertholo acabou por abandonar a criação de objectos tridimensionais movidos a motor esteve relacionada com o facto destes se avariarem constantemente, uma vez que não estavam preparados para funcionar durante muito tempo. As pessoas que os adquiriram recorriam frequentemente ao artista para os reparar. Bertholo, interessado na actividade criativa ligada à mecânica e à electrónica, não tinha no entanto nenhuma vontade de proceder à reparação dos motores avariados, ainda que se sentisse responsável pelos mesmos. Assim, no final da década de 70, abandonou definitivamente esta actividade. Muitos destes objectos ficaram durante anos na posse de coleccionadores sem funcionarem.

Beau Fixe foi adquirido pelo Museu do Chiado ao coleccionador Manuel de Brito, em 2001. Durante o processo de aquisição verificou-se que a banda móvel já não deslizava, além da pintura estar visivelmente danificada. O director do Museu, Pedro Lapa, chamou um conservador-restaurador e o artista para que em conjunto pudessem estudar uma solução de restauro do objecto. Na opinião do artista não havia qualquer dúvida de que o motor deveria ser substituído por outro mais actual, uma vez que praticamente todos os

---

<sup>48</sup> René Bertholo Relatório à Fundação Calouste Gulbenkian, Trabalhos Realizados Durante os Meses de Abril/Maio/Junho de 1969. (fig. 8.41)

objectos deste período sofriam do mesmo problema, tendo perdido a possibilidade de movimento por avaria dos motores originais.<sup>49</sup> Sem qualquer interesse em efectuar ele próprio o restauro do objecto, René Bertholo corroborou que o movimento era imprescindível para uma correcta leitura do objecto e respeito da intenção artística original.

Com bastante conhecimento sobre a obra do autor, o director do museu manifestou-se contra um restauro que envolvesse a substituição do motor por outro com uma tecnologia diferente, alegando que o motor era parte fundamental do objecto e que este deveria ser considerado «uma componente escultórica da peça muito importante» (no entanto, ao contrário do que sucede em quase todas as peças de Bertholo desta série, o motor encontra-se escondido dentro do objecto de metal sobre o qual está a banda figurando o céu) e que o motor electrónico que o artista propunha agora não fazia sentido numa peça de 1966. O artista retirou-se da discussão afirmando que a sua solução era essa. No seu entender, a autenticidade do objecto só ficaria comprometida se o objecto ficasse privado de movimento. Assim, foi possível adquirir, ainda que com bastante dificuldade, algumas peças de substituição que permitiram que o motor voltasse a funcionar, sem que se alterasse a sua estrutura original. Ou seja, embora se tenham substituído peças, a lógica de funcionamento do motor continuou a ser a mesma, não se tendo optado por uma tecnologia mais moderna, tal como Bertholo havia sugerido.

Na entrevista concedida a Jean Luc Verley, em 1972, René Bertholo dizia algo muito claro sobre a sua intenção a propósito destes objectos e, em especial, dos seus motores: «Outra característica destes autómatos é a importância visual da parte mecânica (engrenagens de precisão, cremalheiras, calhas, interruptores, motores, programador, etc.)» ou ainda «a mecânica é necessária para obter um certo movimento e eu penso que é muito importante que ela seja aparente. Sou ainda hoje como as crianças que gostam de abrir um objecto para ver como ele funciona e, como penso que há pessoas que são como eu, não escondo os maquinismos, deixo abertos os chassis, pelo menos de um lado, para que se possa ver por trás como anda».<sup>50</sup>

---

49 Entrevista presencial, 9 de Dezembro de 2004. O episódio foi relatado pelo director do Museu do Chiado, Pedro Lapa.

50 Jean Luc Verley «Conversa com René Bertholo», René Bertholo: Modèles Réduits, Lisboa, Galeria 111, Junho-Julho de 1972; republicado em René Bertholo, Porto, Fundação de Serralves, 2000, pg. 58-59. (fig. 8.49 a 8.52)

Também em 2000, para a exposição retrospectiva organizada pelo Museu de Serralves, foi necessário proceder ao restauro de alguns objectos do artista. Na exposição estiveram patentes 17 objectos com motor, concebidos por René Bertholo entre 1966 e 1979, dois dos quais foram reconstituídos propositadamente para a retrospectiva, tendo recebido na respectiva entrada do catálogo da exposição duas datas, a da concepção do objecto original e a da sua reconstituição, em 2000. Em entrevista, João Fernandes, director do Museu e comissário da exposição, explicou que trabalharam, para o efeito, com a Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto, que propôs uma solução para a realização dos objectos: «não tem nada a ver com a solução original do René. O próprio René já não se lembrava de como os tinha feito. Não se queria ocupar disso sequer e aprovou a metodologia proposta pela Faculdade de Engenharia. Creio que os sistemas mecânicos que foram obtidos para essas peças não têm que ver com os sistemas originais, mas o René não deu nenhuma informação sobre os sistemas originais. Não tinha desenhos, não tinha nada, só umas fotografias antigas a preto e branco»<sup>51</sup>.

No catálogo da exposição de Serralves encontram-se as fichas de dois objectos com as datas 1967-2000, correspondentes aos dois objectos referidos por João Fernandes, intitulados respectivamente *O Sol* e *O Sol e a Lua*. Na documentação encontrada no arquivo do Serviço de Belas-Artes da Fundação Gulbenkian há uma descrição que corresponde à imagem a preto e branco publicada no catálogo com o título «O Sol e a Lua», no relatório referente aos trabalhos realizados em Abril/Maio/Junho de 1969 (SBA 2977) Bertholo explica neste relatório que tem três projectos em elaboração: «O primeiro (...) é um sol (e lua) que se deslocará sobre dois ‘rails’ com a forma de um semi-círculo. O ‘sol’ será um disco de alumínio vermelho, dum lado e branco do outro (a lua). Quando o ‘sol’ chega ao ponto mais baixo do semi-círculo dá meia volta sobre si próprio e mostra a outra face, ao mesmo tempo que repartirá em sentido inverso... Na vertical do ‘zenith’ do semi-círculo, haverá um soclo de aprox. 60 cm de alto por 40 de lado. A face superior desse soclo será de plexiglas opaco; no meio haverá uma árvore (duas dimensões); no prolongamento dessa árvore haverá outra idêntica colocada no interior do soclo e que portanto não será visível. No interior do soclo duas lâmpadas, uma forte e outra fraca, vão mover-se em sentido contrário ao sol (e à lua). A sombra da árvore colocada no interior do

---

<sup>51</sup> João Fernandes, entrevista presencial, 1 de Fevereiro de 2005.



soclo irá projectar-se na face de plexiglas e dará a sensação de ser do sol (ou da lua) que provém a luz que projecta a sombra da árvore. As medidas do objecto serão aprox. 280x255x40cms» (fig.8.42). O objecto construído para a exposição de Serralves, segundo a entrada do catálogo,<sup>52</sup> media 220x260 cm e teria sido projectado ou construído<sup>53</sup> pelo autor em 1967. No entanto, de acordo com o texto e os desenhos do referido relatório, em 1969 René Bertholo estaria ainda a ponderar a sua concretização.

Segundo João Fernandes, além dos objectos reconstituídos para a exposição, muitos tiveram que ser restaurados, uma vez que não foram feitos para estar muitas horas a funcionar. Em alguns foram aplicados novos motores. Contudo, o director do museu afirma que optaram «por aplicar sempre que possível materiais semelhantes aos que o René utilizou quando os fez». João Fernandes acrescentou ainda que «com objectos de coleccionadores privados tivemos a preocupação de restaurar sempre com o mesmo tipo de motores. Tivemos colaboração de pessoas que trabalharam com o René no passado como o Manuel Zimbro, que chegou a ensinar alguns dos nossos técnicos», mas recorda que os técnicos da Faculdade de Engenharia estiveram envolvidos no processo. Desde o início deste trabalho foram feitas diversas tentativas para consultar eventuais relatórios de restauro, no entanto, os funcionários do Museu afirmaram, por diversas vezes, que esses relatórios nunca existiram.

A apresentação dos modelos reduzidos de René Bertholo na sua condição de objectos cinéticos é evidentemente uma prioridade. Desistir do seu movimento seria, como ficou provado, desistir da apresentação do «coração»<sup>54</sup> da obra, uma vez que, conforme mostram os relatórios arquivados na Fundação Gulbenkian, todo o investimento do artista é canalizado para a construção destes motores. A preocupação com a questão estética, bem como a escolha de materiais e técnicas tradicionalmente relacionados com os aspectos artísticos, são relegados para segundo plano pelo artista. No entanto, havendo consenso sobre a importância atribuída pelo autor aos motores, resta ainda saber se, em nome da manutenção do aspecto cinético dos objectos, se deve dar ou não primazia à conservação

---

<sup>52</sup> Ver *René Bertholo*, Porto, Fundação de Serralves, 2000, pg. 318.

<sup>53</sup> A informação sobre se o objecto foi projectado ou materializado pelo autor na referida data não é fornecida no catálogo da exposição.

<sup>54</sup> Utilizamos aqui esta expressão no sentido em que é utilizada por William A. Real no texto «Toward Guidelines for Practice in the Preservation and Documentation of Technology-Based Installation Art», *JAIC*, nº 40, 2001, pgs. 207-225.  
Disponível em: [http://resourceguide.eai.org/preservation/installation/pdf/william\\_real.pdf](http://resourceguide.eai.org/preservation/installation/pdf/william_real.pdf)

do modo de construção e dos materiais com que René Bertholo os concretizou. Essa opção consciente conduzirá, no limite, à necessidade de escolher entre um efeito cinético eficaz e a apresentação do modo de construção desses motores. De acordo com as informações fornecidas pelos directores dos museus do Chiado e de Serralves, foi possível, embora com dificuldade, encontrar elementos de substituição que permitiram não pôr em causa a estrutura original destes motores, ou seja, a sua arquitectura mecânica e eléctrica. No entanto, mais tarde ou mais cedo os motores avariarão novamente e chegar-se-á a um ponto em que não estarão disponíveis no mercado peças que se possam ajustar à arquitectura original destes e a única opção para os manter a funcionar será alterá-los radicalmente.

É necessário sublinhar que o problema não reside aqui na substituição ou não dos materiais, no sentido do respeito pela «instância histórica» (nem pela «instância estética») de que fala Brandi na *Teoria do Restauro*, mas sim no respeito por aquilo que é evidente ser a intenção original do artista. Lendo os relatórios e analisando os desenhos que Bertholo fez durante os meses em que foi bolseiro da Fundação Gulbenkian percebe-se o entusiasmo pela criação da estrutura destes motores, o cuidado no seu estudo, o tempo dedicado à investigação, a procura constante de novas soluções que envolvem por vezes a construção de objectos idênticos para as testar.

Anos mais tarde, quando construía a sua *mAQina* (1973-2005) (fig.8.3) –, um «sintetizador-sequenciador digital programável», como a definiu<sup>55</sup>, e com a qual fazia composições musicais – Bertholo dizia que não lhe interessava aprender música porque, como explicou numa entrevista, «Tenho a impressão que aprender uma coisa abre portas e ao mesmo tempo fecha-as. Não quero entrar nos cânones da música. Quero surpreender-me a mim próprio e aos meus ouvintes, fazer experiências sem pensar. Se me envolvo com receitas vou perder a vontade de continuar, vou sentir que estou a fazer uma coisa que já toda a gente fez».<sup>56</sup> Relativamente aos seus objectos anteriores, a posição do autor era a mesma: Bertholo não estava interessado em construir motores como os engenheiros mecânicos e electrotécnicos, embora lhe interessasse consultá-los para tirar algumas dúvidas ou receber informações precisas relativamente a questões levantadas durante a sua

---

<sup>55</sup> Cf. René Bertholo, Porto, Museu de Serralves, 2000, pg. 319.

<sup>56</sup> René Bertholo, Fernando Falcão (entrevista), *A Pintura Faz-se Mais do Que se Diz*, Artes & Leilões, nº32, Agosto-Setembro de 1995, pg. 32. (fig 8.59 a 8.63)

própria investigação. Mantendo alguma ingenuidade relativamente aos processos técnicos, a sua investigação tornava-se um misto de arte e técnica<sup>57</sup>.

Por outro lado, Bertholo afirmava que «não gostaria que a mecânica ou certos elementos eléctricos estivessem dissimulados: para mim o objecto é constituído não só por ele mas também pelos seus maquinismos, o programador aleatório, o seu cordão umbilical e todos os fios de cor». No entanto adverte: «Mas há casos em que seria artificial que tudo fosse visível. Por exemplo, numa das últimas nuvens de superfície variável que eu fiz, há cinco elementos de nuvem independentes entre si e cujo movimento é aleatório. Para dar a impressão de que a nuvem flutua no espaço, que aqui é o meu tema, construí um chassis completamente torcido que não se vê de frente; para isso foi preciso determinar as superfícies ocupadas pelos diferentes elementos e fazer o chassis a partir daí»<sup>58</sup>.

Como se percebe pelas palavras do artista, há situações diversas do ponto de vista estético, embora o seu investimento na criação desses motores tenha sido o mesmo, senão maior, naqueles em que os motores ficam escondidos. Será difícil estabelecer normas para o restauro dos objectos de Bertholo, no entanto parece-nos que nos casos em que esses objectos apresentem motores visíveis, a melhor solução será a de prescindir do movimento no objecto original, construindo-se excepcionalmente uma cópia com um motor mais moderno para que este possa ser fruído pelo espectador.

---

<sup>57</sup> Recordemos que em 1965, antes de começar a trabalhar nos *Modèles Réduits*, Bertholo dizia a Pierre Restany numa entrevista «o processo mecânico implica a sobre-valorização quantitativa» e acrescenta: «Talvez eu próprio ainda não tenha encontrado o meio de me apropriar do processo mecânico. (...) se encontrasse um meio de personalizar o processo mecânico, usá-lo-ia certamente», René Bertholo, «O Real para além da Narrativa», (entrevista com Pierre Restany), Paris, Mathias Fels, 1965, republicado em *René Bertholo*, Porto, Fundação de Serralves, 2000, pg. 55(fig. 8.43 a 8.48)

<sup>58</sup> Jean Luc Verley «Conversa com René Bertholo», René Bertholo: *Modèles Réduits*, Lisboa, Galeria 111, Junho-Julho de 1972; republicado em René Bertholo, Porto, Fundação de Serralves, 2000, pg. 58-59. (fig. 8.49 a 8.52)

**CAPÍTULO 9**  
**HELENA ALMEIDA**



«Porque é disto que trata a obra de Helena Almeida: trabalhar todas as virtualidades do universo plástico, experimentá-las para lá da sua própria negação, revertendo-as numa grelha de usos pós-adorniana. Quer dizer: a um eventual limite absoluto da “pintura” enquanto género (a monocromia, por exemplo), a um eventual limite absoluto do “desenho” enquanto género (o traço e só o traço), a um eventual limite absoluto do “corpo” enquanto meio (a *performance*), ao limite da fotografia como registo de uma ausência (a presença do seu corpo), Helena Almeida responde com a integração e um diálogo circular entre todos, refazendo-os de caminho».<sup>1</sup>

## **HELENA ALMEIDA: A imagem como “ponta final” do processo criativo**

### **Contexto histórico**

Helena Almeida nasceu em Lisboa em 1934. Filha do escultor Leopoldo de Almeida, cresceu no meio artístico da capital e cedo se decidiu pela Escola de Belas Artes. Não se especializaria em escultura, como o pai, mas sim em pintura. Terminaria os estudos na Escola Superior de Belas Artes em 1955. No final do curso já tinha casado e logo em seguida teve dois filhos, o que a levou, como afirma, a colocar de lado durante quatro anos a carreira artística, dedicando-se à família em exclusivo. No entanto, em 1964, decidiu partir para Paris sozinha, depois de ter obtido bolsa da Fundação Calouste Gulbenkian. Embora o regulamento de atribuição de bolsas obrigasse ao envio, por parte dos bolseiros, de relatórios trimestrais da actividade desenvolvida em atelier, Helena Almeida confessa, numa entrevista, que não fez qualquer trabalho desse tipo. «Em Paris ocupava os dias a ver exposições, a ler, a contactar com pessoas». Conta ainda que assistiu às aulas do já célebre sociólogo de arte francês, Pierre Francastel, na École d’Hautes Études, e que a maior parte dos seus dias era passada no cinema.<sup>2</sup>

A sua formação no campo das artes visuais começou bastante cedo a partir do contacto com a profissão do pai: «Eu posava para o meu pai desde pequena, desde os 10-11 anos – quando não tinha aulas, ia para lá. E dava-me imenso prazer posar com os panos... e o silêncio do atelier, o barulho da salamandra; o meu pai a fazer escultura. E o que eu sobretudo aprendi com ele foram as horas de trabalho: o quanto é necessário, horas e horas

---

<sup>1</sup> Isabel Carlos, «Limiar de Linguagens», *Helena Almeida*, Milão, Electa, 1998. pg. 24. (fig. 9.25 a 9.27)

<sup>2</sup> Na entrevista a Isabel Carlos confessa: «Sabe, o meu sonho era ser cineasta. Mas não consegui. De maneira que, em Paris, via tudo». Ver Isabel Carlos, «Entrevista com Helena Almeida» *Helena Almeida*, Milão, Electa, 1998 pg. 48.

seguidas, em condições em que se tem que deixar de sentir o corpo. O corpo não existe e o meu corpo era também como se não existisse. Eu estava ali parada: era um modelo, não podia ter frio ou calor. E isso foi bom».<sup>3</sup> A prática do trabalho artístico, como resultante de um trabalho árduo e metódico, também foi aprendida neste espaço que, mais tarde, como veremos, se viria a tornar no espaço do seu próprio atelier, no espaço físico de produção das suas obras, e no espaço de inscrição e representação do seu corpo.

A relação com o pai, escultor proeminente, a quem eram dirigidas encomendas de grande vulto e de responsabilidade maior, era para Helena Almeida muito satisfatória. «Quando comecei a crescer havia uma espécie de entendimento entre nós, um pacto entre mim e o meu pai, era como se ele me dissesse: “Tu não precisas de fazer isto”. Claro que ele nunca me disse tal coisa, mas estava latente. E dava-me imensa liberdade. Era muito culto e conhecia muito bem os artistas contemporâneos. Adorava o que eu fazia. Mas gostava mesmo, ao ponto de me comprar obras».<sup>4</sup>

Em 1967, Helena Almeida fez a sua primeira exposição individual na Galeria Buchholz. Mostrava ainda pinturas sobre tela, que indiciavam pouca convicção. Mas em 1968 e 1969, realizava na mesma galeria duas exposições individuais em que começava a conseguir ver-se o início do percurso que viria a efectuar. As telas viravam-se do avesso, ganhavam estatuto de objecto, tridimensionalizavam-se, transformavam-se em janelas ou portas que se abrem. Numa entrevista à crítica de arte espanhola Maria de Corral conta que começou por uma linguagem familiar e que, gradualmente, todos os elementos começaram a sair do quadro. A tela passou a destruir-se aos poucos, acabando com a ideia de pintura no sentido tradicional.<sup>5</sup>

Foi assim que, na obra de Helena Almeida, a tela começou a deixar de ser superfície neutra, simples receptora da tinta que nela se deposita. É como se o suporte se tornasse

---

<sup>3</sup> Helena Almeida, Isabel Carlos, «Entrevista com Helena Almeida», *Helena Almeida*, Milão, Electa, 1998, pg. 48. (fig. 9.25 a 9.27)

<sup>4</sup> Helena Almeida, Isabel Carlos, «Entrevista com Helena Almeida», *Helena Almeida*, Milão, Electa, 1998, pg. 48. (fig. 9.25 a 9.27)

<sup>5</sup> «Empecé por un lenguaje familiar, tenia que partir de alguna cosa familiar; no iba a hacer arte abstracto, y poco a poco todos esos elementos empezaron a salir del cuadro. Entonces, el lienzo pasó a autodestruirse. Era una especie de destrucción, una necesidad de acabar con la pintura. Así aparecieron esos trabajos, como una ventana que se abre, como una persiana que se enrolla, como un lienzo que se estira», Helena Almeida, Maria de Corral, «Charla entre Helena Almeida y María de Corral, in *Helena Almeida*, Santiago de Compostela, Centro Galego de Arte Contemporánea, 2000, pg. 18. (fig. 9.28 a 9.36)

independente e recusasse cumprir a função habitual, decidindo experimentar outras funções que nunca antes lhe tinham sido atribuídas. «Tratava-se de pinturas tridimensionais de Helena Almeida em que o que estava virado para a frente era o gradeamento e a estrutura de madeira sobre a qual depois se agarra e estica a tela. A esta primeira atitude de inversão da tela, a artista adicionava uma série de elementos tridimensionais – estore, portada – que transformavam os quadros em janelas cegas»<sup>6</sup> explica Isabel Carlos, não deixando de fazer a associação à célebre ideia da pintura ou do quadro como janela, que nestas obras de Helena Almeida parece ser definitivamente questionada.<sup>7</sup> «E vejam-se as primeiras obras do final da década de 60 e a forma como a artista trabalha a herança renascentista da pintura como janela - a tela virada de costas torna-se, de facto, uma janela».<sup>8</sup>

Sobre esta exposição, de 1968, é a própria Helena Almeida que conta em entrevista: «Já estava a querer que a pintura “saísse”, que a pintura “caísse”».<sup>9</sup> Porém, foi na terceira exposição individual que o processo começou a tornar-se mais claro. Em 1969, as obras eram já esculturas que caíam da parede, numa referência à pintura que agora se metamorfoseava em objecto e espaço real.<sup>10</sup>

Foi ainda em 1969 que Helena Almeida começou a trabalhar nos seus «quadros para vestir», em que mais uma vez a pintura era investida de outros usos e funções que não os tradicionais. Desta vez, a autora fazia-se fotografar de frente, numa imagem de corpo

---

<sup>6</sup> Ver Isabel Carlos, *Helena Almeida. Dias quasi tranquilos*, Lisboa, ed. Caminho, 2005, pg. 6, e ainda, «Décadas de los sesenta y setenta, los años de búsqueda», *Helena Almeida*, Santiago de Compostela, Centro Galego de Arte Contemporánea, 2000, pg. 38. Isabel Carlos utiliza outra imagem, afirmando que as obras de Helena Almeida deste período lembram uma luva que quando se descalça deixa ver o verso, os cortes e as costuras. «A tela, o suporte tradicional da pintura, é manuseada como se de uma luva se tratasse. Tal como quando se despe uma luva ficamos a ver o seu avesso, as costuras e os cortes, vemos nesses trabalhos do final dos anos 60 as grades e o trabalho de carpintaria que é anterior e suporte da tela», Isabel Carlos, *Helena Almeida Dias quasi tranquilos*, Lisboa, Caminho, 2005, pg. 7

<sup>7</sup> A propósito destas obras, Delfim Sardo escreverá: «A relação com a pintura que Helena Almeida coloca sob fogo neste primeiro momento do seu percurso não é motivada, ou não parece sê-lo, por uma desconfiança da pintura enquanto dispositivo, mas como um interesse pelo limite da representação enquanto verosimilhança, propondo um outro jogo, no qual a representação falha sempre face à eficácia da tridimensionalidade». Ver Delfim Sardo, «Pés no Chão, cabeça no céu», *Helena Almeida – Pés no chão cabeça no céu*, Lisboa, Bial, 2004, pg. 17.

<sup>8</sup> Isabel Carlos, «Limiar de Linguagens», *Helena Almeida*, Milão, Electa, 1998, pg. 12.

<sup>9</sup> Helena Almeida, Isabel Carlos, «Entrevista com Helena Almeida», *Helena Almeida*, Milão, Electa, 1998, pg. 44. (fig. 9.25 a 9.27)

<sup>10</sup> «Em 69, o quadro já era tridimensional (uma língua que caía, uma persiana presa a meio da grade)» Helena Almeida, Isabel Carlos, «Entrevista com Helena Almeida», *Helena Almeida*, Milão, Electa, 1998, pg. 44. (fig. 9.25 a 9.27) Helena Almeida acrescenta ainda «esta série de trabalhos, foi recusada pela Sociedade Nacional de Belas-Artes, talvez por que achassem que não era pintura. Mas na altura fiquei muito chocada», idem, *ibidem*, pg. 44.



inteiro, envergando a tela como se de uma camisola se tratasse. Helena Almeida, a propósito destes trabalhos, afirma que estava a acabar com a pintura, uma vez que a tela acabou por se antropomorfizar e identificar-se com a sua autora. «Yo era mi trabajo. No existía distinción entre el lienzo, el plano del lienzo y yo», conta em entrevista a Maria de Corral<sup>11</sup>.

A partir de 1975, Helena Almeida passa a utilizar, contínua e definitivamente, a fotografia como meio. Esta passagem para a fotografia é claramente visível, como refere Isabel Carlos, na fotografia de 1968-69, publicada no catálogo da exposição da Buchholz, em que se faz fotografar com uma tela às costas e longas tiras que caem sobre ela, como sendo a expressão do «calvário» da pintura para a artista<sup>12</sup>. Isabel Carlos explica que esta fotografia é o despontar da consciência de que não era suficiente, para Helena Almeida, desmontar e desconstruir o suporte da pintura, que também era preciso combater a distância que nela existe entre ser e representação». <sup>13</sup>

Delfim Sardo, num texto publicado no catálogo da recente antológica de Helena Almeida, no Centro Cultural de Belém, explica de forma muito incisiva essa necessidade da autora conquistar um espaço para si mesma, bem como essa identificação entre o seu ser e o seu fazer. Começa por lembrar os momentos que Helena Almeida passava a posar para o pai e fixa-se em seguida nas suas primeiras *pinturas habitadas*, tudo como se fosse um filme. Sobre a cena final, «O modelo continua, portanto, a posar, mas agora ditando ela própria os parâmetros das suas poses, dos seus gestos. Essa é a prerrogativa da artista, desde o momento em que decide que um espaço merece ser por si habitado até decidir qual o caminho que deve ser percorrido por esse gesto, por essa acção, até que alguém a pode ver,

---

<sup>11</sup> Helena Almeida, Maria de Corral, «Charla entre Helena Almeida y María de Corral», in *Helena Almeida*, Santiago de Compostela, Centro Galego de Arte Contemporánea, 2000, pg. 18-20. (Fig.9.28 a 9.36)

<sup>12</sup> Isabel Carlos, «Décadas de sesenta e setenta, los años de búsqueda», in *Helena Almeida*, Santiago de Compostela, Centro Galego de Arte Contemporánea, 2000, pg. 36. Helena Almeida também afirma em entrevista «Já tinha a grande tentação de pôr os trabalhos “por cima” de mim. No catálogo da altura, insiro uma fotografia minha com uma tela sobre a minha figura», Helena Almeida, Isabel Carlos, «Entrevista com Helena Almeida», *Helena Almeida*, Milão, Electa, 1998, pg. 44. (fig. 9.25 a 9.27)

<sup>13</sup> «Esta fotografía es el despuntar de la conciencia de que no le bastaba desmontar y deconstruir el soporte de la pintura, sino que había que combatir igualmente la exterioridad, y de algún modo, la tiranía de la pintura. Combatir la distancia que en la pintura existe entre ser y representación, la tiranía del cuerpo ausente del pintor que se pasa la vida representando otros cuerpos, o que, por el contrario, cae en otra prisión: la del autorretrato. Lo que Helena Almeida (...) reivindicaba al incluir aquella fotografía en el catálogo era un espacio para sí misma, y que no podría pasar por la anulación de su cuerpo sino más bien por una identificación entre su ser y el ser del trabajo, entre ser y hacer». Isabel Carlos, «Décadas de sesenta e setenta, los años de búsqueda», in *Helena Almeida*, Santiago de Compostela, Centro Galego de Arte Contemporánea, 2000, pg. 40.

sob qualquer forma – como uma imagem fotográfica, como um vídeo, um desenho ou uma pintura». <sup>14</sup>

A passagem do estatuto de modelo que posa para o de artista, responsável pela escolha de poses, gestos, espaços e meios, assim como o habitar da própria obra, é uma imagem clara do papel do autor contemporâneo e da sua relação com aquilo que cria e com o espectador. Helena Almeida costuma dizer que a certa altura passou a «pintar para a frente». Explica que pediu ao marido que a fotografasse a pintar o espaço. Depois, com as fotografias na mão, pintou-as ela própria tornando evidente o ecrã que existia entre si própria e o espectador, que ficava do outro lado desse ecrã». Além disso, a pintura passava para o outro lado. De um lado a autora do outro a cor. <sup>15</sup>

Nas primeiras fotografias de Helena Almeida, o rosto aparece claramente, embora mais tarde comece a efectuar uma depuração, tendo concluído que o rosto distraía demasiado. O que lhe interessava era que o seu corpo, sem qualquer necessidade narcísica de auto-representação, ficasse dotado de toda a sua «intuição artística» recebendo aquilo a que chama «energia projectiva da arte». <sup>16</sup> No entanto, o que verificamos nas fotografias de Helena Almeida, desde os anos setenta até algumas das mais recentes, é que essa energia de que fala parece não provir apenas da arte, mas do seu próprio corpo, que dinamiza, confere sentido ao espaço que ocupa ou aos objectos que com ele coabitam as “pinturas” ou “desenhos”.

Todavia, cada vez sabemos menos sobre esse corpo. Se no início, as fotografias de Helena Almeida incluíam rosto e expressão, assim como elementos mais pessoais como um anel no dedo e frequentemente partes do corpo, no final da década de setenta começam a

---

<sup>14</sup> Delfim Sardo «Pés no Chão, cabeça no céu», *Helena Almeida – Pés no chão cabeça no céu*, Lisboa, Bial, 2004, pg. 13.

<sup>15</sup> «En ese momento le pedí a mi marido, que era el que me hacia las fotos, que me fotografiase pintando el espacio, y después cuando tuve las fotos, las pinté, para hacer patente que existía una pantalla que separaba, que el espectador se quedaba del otro lado de la pantalla y que yo estaba dentro de ella. (...) Es decir, la mezcla del interior y del exterior. Se trataba de cambiar de lugar la pintura respecto a mí: yo me colocaba dentro del lienzo y el color se colocaba fuera de mí y del lienzo. Era el lienzo habitado», Helena Almeida, Maria de Corral, «Charla entre Helena Almeida y María de Corral, in *Helena Almeida*, Santiago de Compostela, Centro Galego de Arte Contemporánea, 2000, pg. 20. (fig. 9.28 a 9.36)

<sup>16</sup> «Quise envolver mi cuerpo con toda la intuición artística, lúdica y dramática, por que una de las cosas que más me interesan del arte es su capacidad projectiva, el hecho de proyectar una energía especial sobre determinado objeto. Por ejemplo, un asiento puede convertirse en otra cosa, ser utilizado de otra manera. Proyectar esa intención. Proyectar eso en mi cuerpo, esa intención», Helena Almeida, Maria de Corral, «Charla entre Helena Almeida y María de Corral, in *Helena Almeida*, Santiago de Compostela, Centro Galego de Arte Contemporánea, 2000, pg. 22. (fig. 9.28 a 9.36)

aparecer só as mãos. Mais tarde o corpo voltará a entrar em cena, mas desta vez vestido de negro, sem contornos precisos, formando uma mancha expressiva e comunicante. Isabel Carlos chama a atenção para o facto da pintura de Helena Almeida nunca nos dar elementos sobre a sua personalidade, gostos, pensamentos ou concepções do mundo e do corpo concreto da autora ser constantemente ocultado.<sup>17</sup>

Segundo Delfim Sardo, a obra de Helena Almeida, nos anos 80, coloca a «utilização da fotografia entre aspas, já que o processo se encaminha para uma perda de qualidade canonicamente fotográfica em favor de uma qualidade espacial, gráfica pela dimensão, tornada arquitectónica. Talvez, por esse facto, o rosto vai desaparecendo como sede do que acontece na imagem. Salvo raras excepções, o rosto é um elemento de um corpo que se arrasta enquanto grande mancha pela imagem, que está suspenso ou que lida com uma imensa mancha sem profundidade, frequentemente com um vestido que se torna extensão corporal»<sup>18</sup>.

### **A fusão de linguagens na obra de Helena Almeida**

«Construção ou desconstrução da identidade, expressão ou análise, a obra de Helena Almeida radica-se num ponto de confluência de boa parte dos debates artísticos actuais, na fusão de linguagens e na consideração do Eu através do corpo, nessa auto-percepção que inicia a nossa relação com o mundo».<sup>19</sup> Esta fusão de linguagens significa uma concepção holística da arte, que não olha a particularidades de meios, técnicas ou modos de expressão para chegar aos seus objectivos.

Alguns autores de textos sobre a obra de Helena Almeida encontram na sua obra essa fusão de linguagens e tendências da arte contemporânea. Tem sido referida a importância da «Arte Conceptual», da «Body Art», da *Performance* e de registos mais “tradicionais” como

---

<sup>17</sup> «Nunca se trabajará como una descripción o demostración esencialista; nada sabemos, ante sus fotografías, acerca de su carácter, personalidad, gustos, pensamientos o concepciones del mundo. Pero tampoco sabemos mucho sobre su cuerpo concreto. El cuerpo concreto de la artista será constantemente despistado, desfigurado, ocultado por la mancha, que ora lo prolonga, ora lo derrama, ora *entra o sale* de él», Isabel Carlos, «Décadas de sesenta e setenta, los años de búsqueda», in *Helena Almeida*, Santiago de Compostela, Centro Galego de Arte Contemporánea, 2000, pg. 40-42.

<sup>18</sup> Delfim Sardo «Pés no Chão, cabeça no céu», in *Helena Almeida – Pés no chão cabeça no céu*, Lisboa, Bial, 2004, pg. 29.

<sup>19</sup> Severino Penelas, «Helena Almeida. Viagem ao Exílio Interior», *Arte Ibérica*, nº33, Março de 2000. (fig. 9.37 a 9.38)

a pintura, a escultura ou o desenho. No entanto, todos esses autores acabam por concluir pela impossibilidade de definição da obra da artista ou a sua catalogação dentro de um género ou tendência.

No catálogo da exposição de Helena Almeida na Casa da América, em Madrid, Barbara Vanderlinden encontrava uma faceta conceptual híbrida na obra da artista: «De conformidad con su noción de “pintura conceptual”, la pintura en cuanto género se vuelve superflua. La artista decidió plantear una pintura centrada en torno de sí misma y expresó esta dirección utilizando su cuerpo como materia. Helena Almeida comparte con el arte conceptual el rechazo de los materiales tradicionales, tales como el lienzo, el pincel o el cincel, pero no rechazó las ideas subyacentes en la pintura, como Yves Klein, Piero Manzoni o Lucio Fontana habían años antes ya destacado».<sup>20</sup>

Maria de Corral, refere também a importância da vertente conceptual na obra de Helena Almeida, na medida em que nela conflui o seu pensamento. Mas acrescenta que a necessidade que a artista tem de atrair o espectador leva-a a converter as suas ideias e experiências subjectivas em imagens que chamam a atenção, de um modo sensível e visual, tal como faz a pintura.<sup>21</sup>

Não é de estranhar que um dos temas mais discutidos acerca da obra de Helena Almeida seja o da sua relação com a *Performance*. Poderão os seus trabalhos ser entendidos como um registo final de uma *performance* que, embora não tenha claramente qualquer dimensão pública, se possa assemelhar a uma espécie de coreografia intimista encenada pelo seu próprio corpo, e que a autora apresenta através de documentação fotográfica? «Será que o importante é o gesto, a atitude, a *performance* que as imagens registam e estas

---

<sup>20</sup> Barbara Vanderlinden, «Más Allá de Cualquiera Noción Exacta de Categoría Pura», in *Entrada Azul. Antología de Helena Almeida*, (exposição Casa da América, Madrid), Lisboa, Instituto de Arte Contemporânea, 1997, pg. 9. A propósito de Yves Klein, Helena Almeida, diz em entrevista a Isabel Carlos que a sua obra nada tem a ver com a do pintor francês acrescentando, «ele “esborrachava” mulheres – o que sempre me chocou...», Helena Almeida, Isabel Carlos, «Entrevista com Helena Almeida», *Helena Almeida*, Milão, Electa, 1998, pg. 52 (fig. 9.25 a 9.27)

<sup>21</sup> «Su obra es realmente la escenificación de su necesidad de comunicarse, de atraer el espectador, convirtiendo para ello sus ideas y experiencias subjetivas en imágenes que llaman nuestra atención como lo hace la propia pintura. Una atención sensible y visual» Maria de Corral, «Charla entre Helena Almeida y María de Corral, in *Helena Almeida*, Santiago de Compostela, Centro Galego de Arte Contemporânea, 2000, pg. 14. (fig. 9.28 a 9.36)

não são mais do que documentação ou, pelo contrário, é no plano da fotografia que surge a intensidade da sua proposta?»<sup>22</sup>

Helena Almeida declara em algumas entrevistas que a fotografia como meio não lhe interessa e que não se preocupa demasiado com a qualidade das imagens fotográficas. Do mesmo modo quando afirma que «a fotografia é a ponta final do trabalho»<sup>23</sup> ou ainda que «a fotografia não é o importante. O importante é o processo»<sup>24</sup> parece reforçar a ideia de que o meio fotográfico é apenas o registo e que a obra em si é determinada *a priori*.

Isabel Carlos afirma que um dos aspectos em que a obra de Helena Almeida coincide com a *performance* está relacionado com facto da artista usar «o seu corpo como corpo da obra». E acrescenta: «Na *performance*, o corpo é ele próprio autor, obra e conteúdo, radicalizando assim uma das linhas fundamentais da modernidade: a individualidade e, conseqüentemente, o questionamento da noção de autor. A *performance* assume no campo da arte o lugar próximo daquilo que na teoria literária se definiu como crítica pós-estruturalista. Nesta, prevalece a noção de texto como processo contra a noção de texto como produto, estabelecendo-se uma ponte entre o registo literário e o registo plástico. Helena Almeida fala assim, de processo e de vivência. Refere-se ao registo fotográfico como «a ponta final de um processo – ou seja, de um trabalho – que pode demorar dias ou meses».<sup>25</sup> Há ainda uma outra questão que aproxima a obra de Helena Almeida da *Performance*. Nesta, o *performer* não actua no sentido teatral do termo, não representa uma personagem. O mesmo acontece nas imagens Helena Almeida, em que a autora que se apresenta a si própria. Nas suas fotografias encenadas, o seu corpo não representa qualquer personagem, fazendo «do seu próprio corpo veículo e superfície de significação para construir uma imagem»<sup>26</sup>.

No entanto, em caso algum, o espectador tem acesso directo a estas acções. Mais uma vez, como escreve Isabel Carlos, «Las reconoce de un modo diferido, después de haberse producido, después de haber sido pensadas y traducidas a gesto y rematadas plásticamente.

---

<sup>22</sup> Delfim Sardo «Pés no Chão, cabeça no céu», in *Helena Almeida – Pés no chão cabeça no céu*, Lisboa, Bial, 2004, pg. 15.

<sup>23</sup> «A fotografia é a ponta final do trabalho, é como que a rolha do champanhe que rebenta. Mas para trás está muito trabalho», Helena Almeida, Isabel Carlos, «Entrevista com Helena Almeida», *Helena Almeida*, Milão, Electa, 1998, pg. 54. (fig. 9.25 a 9.27)

<sup>24</sup> Idem, ibidem, pg. 54.

<sup>25</sup> Isabel Carlos, «Limiar de Linguagens», *Helena Almeida*, Milão, Electa, 1998, pg. 14.

<sup>26</sup> Isabel Carlos, «Limiar de Linguagens», *Helena Almeida*, Milão, Electa, 1998, pg. 16.

Esa distancia – entre lo que “ocurrió” y lo que “vemos” – pertenece ya al ámbito de la fotografía, al ámbito de las técnicas de registro y de reproducción».<sup>27</sup>

Segundo Maria de Corral, Helena Almeida, reage contra o efémero da *performance* apresentando uma obra concebida para permanecer.<sup>28</sup> Se esta reacção ao efémero está de facto na origem da intenção artística de Helena Almeida, será um aspecto a ter em conta na preservação da sua obra, com eventuais implicações em futuros processos de decisão. Todavia, a autora refere-se, em mais do que uma entrevista, à *performance* como algo que não lhe interessa particularmente devido ao seu contacto directo com o público, à sua vertente de exposição excessiva, não mediada. «Eu ia às Bienais de Paris e Veneza e assistia a *performances*, mas achava tudo muito árido, monótono. A *performance* influenciou-me, certamente. Mas o lado de exposição do corpo ao público não me dizia muito. Achava que eram obras interessantes, mas eram realidades que não tinham a ver comigo, que me eram distantes»<sup>29</sup>

Nesse sentido, a «Body Art» pouco teria também a ver com o seu trabalho. O corpo, um dos temas centrais do discurso artístico dos últimos anos, é evidentemente fulcral na obra de Helena Almeida. No entanto, a Body Art, que surgiu em meados da década de sessenta profundamente ligada à *performance* e se consolidou como movimento ao longo da década seguinte, utiliza o corpo do artista como *medium* da arte e a fotografia ou o vídeo apenas como registo documental. Por outro lado, esta tendência da arte contemporânea, tendo derivado para muitos campos - abrangendo um vasto leque de modalidades que vai do teatro à tatuagem da pele - esteve desde o seu início ligada a actos narcísicos agressivos, voyeurismo, exibicionismo, sadismo e masoquismo ou a uma teatro sacrificial ou ritualístico, muitas vezes questionando deliberadamente limites éticos.<sup>30</sup>

Nas fotografias de Helena Almeida nem o corpo é protagonista de acções deste tipo, nem a temática é a de uma qualquer acção sobre o corpo da artista. Pelo contrário, é o corpo da artista que age sobre o espaço, a superfície, a pintura ou o desenho. Além de que as

---

<sup>27</sup> Isabel Carlos, «Décadas de los sesenta y setenta, los años de búsqueda» *Helena Almeida*, Santiago de Compostela, Centro Galego de Arte Contemporánea, 2000, pg. 50.

<sup>28</sup> Maria de Corral, «Charla entre Helena Almeida y María de Corral, in *Helena Almeida*, Santiago de Compostela, Centro Galego de Arte Contemporánea, 2000, pg. 16. (fig. 9.28 a 9.36)

<sup>29</sup> Helena Almeida, Isabel Carlos, «Entrevista com Helena Almeida», *Helena Almeida*, Milão, Electa, 1998, pg. 46. (fig. 9.25 a 9.27)

<sup>30</sup> Ver Hal Foster, «American Performance Art», in *Art Since 1900- Modernism, anti-modernism and post-modernism*, Londres, Thames & Hudson, 2004, pg. 568.

fotografias «nada nos dizem sobre o corpo concreto de Helena Almeida. O corpo concreto da artista é constantemente despistado, desfigurado pela mancha que ora o prolonga, ora o derrama, ora “entra” por ele dentro».<sup>31</sup> E Helena Almeida adverte ainda: «a imagem do meu corpo não é a minha imagem. Não estou a fazer um espectáculo, estou a fazer um quadro».<sup>32</sup>

A pintura está, sobretudo nas obras produzidas ao longo das décadas de sessenta e setenta, sempre presente nas obras de Helena Almeida, seja na mancha de tinta, no gesto ou apenas na sua simples negação através da utilização de outro *medium*. É a própria artista que o diz, ao declarar numa entrevista ao fotógrafo Sérgio Mah: «Eu acho que todo o meu trabalho é pictórico. E não existe ninguém melhor do que um pintor para acabar com a pintura. Para acabar com qualquer coisa temos que afirmá-la primeiro. Tive que a afirmar para depois a mudar. Só posso fazer isto como pintora».<sup>33</sup> Na realidade, a sua relação com a pintura, ou melhor dizendo a sua acção sobre esta, está sempre presente no seu discurso. Numa outra entrevista afirma também, «Quanto à pintura: eu considero-me uma pintora. Fiz o curso de pintura. Os meus trabalhos são para mim quadros, são a minha maneira de pintar».<sup>34</sup>

Esta fusão de linguagens que ocorre na obra de Helena Almeida provoca frequentemente polémica entre críticos, historiadores e outros artistas. Helena Almeida confessa: «Eu tanto tenho hostilidade da parte de um pintor como da parte de um fotógrafo. Ambos acham que estou em campos falsos, que não estou no meu lugar. Da parte dos pintores há uma certa irritação por não estar a pintar. E da parte dos fotógrafos, questionam porque é que me estou a meter onde não sou chamada, ainda para mais quando digo que aquilo é pintura».<sup>35</sup>

A origem da obra de Helena Almeida permanece por assim dizer, misteriosa. Ou melhor, não é possível encontrar, na história da fotografia ou da arte em geral, referências ou

---

<sup>31</sup> Isabel Carlos, «Limiar de Linguagens», *Helena Almeida*, Milão, Electa, 1998, pg. 5. Isabel Carlos escreve ainda a propósito da relação do corpo com a imagem: «A tridimensionalidade do traço (Desenho Habitado, 1977), o corpo abrindo a pintura (Tela Habitada, 1977) ou deixando-a sair (Negro Agudo, 1983), são posturas exemplares desta indistinção entre obra e corpo de artista, desse insólito *continuum* entre ambos, como os próprios títulos, aliás, logo enunciam», *idem*, pg. 16.

<sup>32</sup> José Sousa Machado, (entrevista com Helena Almeida), in *Artes & Leilões*, nº 37, Lisboa, Fevereiro de 1996, pg. 12. (fig. 9.23 a 9.24)

<sup>33</sup> Sérgio Mah, (entrevista a Helena Almeida), «Helena Almeida, Manual de Pintura e Fotografia», in *Arte Ibérica*, nº 40, Outubro/Novembro de 2000, pg. 45. (fig. 9.39 a 9.42)

<sup>34</sup> Helena Almeida, Isabel Carlos, «Entrevista com Helena Almeida», *Helena Almeida*, Milão, Electa, 1998, pg. 60. (fig. 9.25 a 9.27)

<sup>35</sup> Sérgio Mah, (entrevista a Helena Almeida), «Helena Almeida, Manual de Pintura e Fotografia», in *Arte Ibérica*, nº 40, Outubro/Novembro de 2000, pg. 46. (fig. 9.39 a 9.42)

influências directas que nos forneçam pistas para o modo como chegou à definição e estruturação do seu projecto artístico.

A autora refere, no entanto, alguns nomes que ao longo da sua vida se foram tornando referências importantes, mais pelo modo como concebem a arte, em geral, ou uma determinada forma de expressão, do que pelas imagens que criaram ou pelos meios que utilizaram. Menciona o pintor italiano Lucio Fontana (1899-1968) «cuja obra foi fundamental para mim (...) Quando a vi pela primeira vez nos anos 60, fiquei estarecida: como é que com o mínimo se podia atingir tal profundidade».<sup>36</sup> No seu recente ensaio sobre a obra da artista, Peggy Phelan escreve: «Helena Almeida refere que viu o trabalho de Fontana e foi “como se qualquer coisa se tivesse aberto à minha frente.” Esta abertura foi tão encantatória que a artista transformou o corte de Fontana numa abertura do tamanho de um corpo e atravessou-a»<sup>37</sup>.

Na pintura não cita outros nomes que constituam referências importantes para o seu trabalho. Aliás, na fotografia também não se sente identificada com nenhuma obra em especial. Afirma frequentemente que o seu projecto é individual e original e que embora, de uma maneira geral, se sinta relacionada com os artistas da sua época, não encontra afinidades particulares com nenhum outro artista no campo das artes plásticas.<sup>38</sup> Sérgio Mah interroga-a sobre a relação com outros autores de obras onde se pode encontrar o cruzamento entre a fotografia e a pintura, com utilização da imagem do próprio corpo, nomeadamente Ana Mendieta (1948-1985), Arnulf Rainer (n.1929) e Urs Luthi (n.1947). Helena Almeida responde, significativamente: «Só conheci o trabalho de Ana Mendieta há pouco tempo, através dos catálogos do CGAC»<sup>39</sup>. Mas conheci o Rainer e o Luthi nessa

---

<sup>36</sup> Helena Almeida, Isabel Carlos, «Entrevista com Helena Almeida», *Helena Almeida*, Milão, Electa, 1998, pg. 52. (fig. 9.25 a 9.27)

<sup>37</sup> Peggy Phelan, «Helena Almeida: O Interior de Nós», *Intus*, Lisboa, Civilização: Instituto das Artes, 2005, pg. 66.

<sup>38</sup> Em entrevista a María de Corral, Helena Almeida diz «Soy consciente de ser una persona de mi tiempo, soy perfectamente consciente. En mi época, había mucha gente haciendo fotografía, pero lo que sentía es que tenía mi propio proyecto, individual, propio, y también original, mío. (...) No podía, no puedo, no consigo relacionarme con nadie exactamente, aunque me sienta relacionada con todas las personas de mi tiempo, porque había mucha gente haciendo fotografía... claro que yo he utilizado también otras técnicas», «Charla entre Helena Almeida e María de Corral», *Helena Almeida*, Santiago de Compostela, Centro Galego de Arte Contemporánea, 2000, pg. 24. (9. 28 a 9.36)

<sup>39</sup> CGAC – Centro Galego de Arte Contemporánea



altura. Posso ter sido influenciada por esses trabalhos, mas penso que as minhas maiores influências surgem no campo da *performance* e das instalações». <sup>40</sup>

No entanto, a criadora portuguesa não aponta referências específicas nesse campo. Por seu lado, Peggy Phelan afirma que existem afinidades com as obras das fotógrafas americanas Hannah Wilke (1940-1993) e Cindy Sherman (n.1954), que não passam, todavia, pelas questões formais: «Para estas três mulheres, a fotografia é um meio para atingir um fim, uma forma de dizer algo não tanto acerca da natureza da fotografia mas antes acerca da natureza das suas próprias sensibilidades e preocupações». <sup>41</sup>

Quando Helena Almeida procura explicar o que significam as expressões que utiliza frequentemente em textos seus, tais como “sair” ou “passar para outro lado” esclarece que a sua obra está relacionada com a necessidade de «ultrapassar os limites do corpo» e acrescenta muito pormenorizadamente: «Olhamos para o corpo e o corpo termina de repente nos pés, nas mãos. Acaba ali. Não há mais nada à frente, parece uma escarpa de um rochedo sobre o mar. De repente termina. Por que é que eu acabo ali e começo aqui, por que é que estou cingida a esta forma, por que é que tenho esta solidão e a solidão dos outros corpos? A morte é algo que sempre me perturbou muito, acaba-se assim de repente – não vou entrar em detalhes íntimos, até porque são da ordem do “não dito” – mas muitas obras foram provocadas pela anunciação da morte de alguém próximo. Tenho muitas vezes a vontade me transformar noutra coisa». <sup>42</sup>

Sabemos que o corpo é o meio através do qual recebemos as sensações. Helena Almeida procura, através da imagem do seu corpo, expressar as emoções mais complexas. Como é que o corpo, órgão sensitivo, exprime a angústia do fim, da solidão ou da morte? Essa necessidade de pôr em comunicação a percepção e a expressão, através da imagem daquilo que está no meio, o próprio corpo, atravessa toda a obra da artista.

Em algumas entrevistas a autora chega quase a dizê-lo. A certa altura, Sérgio Mah interpela a autora: «Escreveu um dia que procurava “imagens que contam o que se passa

---

<sup>40</sup> Sérgio Mah, (entrevista a Helena Almeida), «Helena Almeida, Manual de Pintura e Fotografia», in *Arte Ibérica*, nº 40, Outubro/Novembro de 2000, pg. 44. (fig 9.39 a 9.42)

<sup>41</sup> Peggy Phelan, «Helena Almeida: O Interior de Nós», *Intus*, Lisboa, Civilização: Instituto das Artes, 2005, pg. 69.

<sup>42</sup> Helena Almeida, Isabel Carlos, «Entrevista com Helena Almeida», *Helena Almeida*, Milão, Electa, 1998, pg. 56. (fig. 9.25 a 9.27)

antes da imagem, antes do movimento como pensamento, antes da história e sobretudo antes da intencionalidade”. Está a falar de um estado puro da imagem?» Helena Almeida explica da forma mais clara possível: «Não. Isto é sobre o meu interior. Decorre de uma emoção pura. De qualquer coisa que aparece como um mergulho negro, que é coisa informe e que é uma emoção que impele ainda sem ter forma. É antes de tudo (...) muito fácil falar sobre isso, porque não se pode falar sobre isso. É antes do pensamento».<sup>43</sup> Provavelmente, depois da sensação e antes do pensamento encontramos essa emoção pura que Helena Almeida procura transmitir. Mas o modo como a transmite é justamente através da intensidade com que parece dizer que a verdadeira comunicação está na afirmação do indizível. A obra de Helena Almeida é acima de tudo sobre o indizível, a densidade e intensidade do indizível, ou melhor sobre a forma de comunicar e afirmar este indizível. Como ela própria afirmou: «Há uma subjectividade naquele corpo, na qual são enunciados muitos problemas (...) por exemplo, a dificuldade de comunicação... Queria ser muito comunicativa, mas paradoxalmente, falo frequentemente da dificuldade de comunicação»...<sup>44</sup>

A propósito desta vontade de comunicação do indizível, Emídio Rosa Oliveira estabeleceu uma relação com uma frase da escritora inglesa Virginia Woolf do ensaio *The Narrow Bridge of Art* (1927) «cada momento é centro e lugar de encontro de um extraordinário número de percepções que ainda ninguém expressou». De acordo com o autor português, Virginia Woolf tinha uma «sensibilidade literária [que] nos faz, por momentos, pensar na sensibilidade plástica de H. Almeida»<sup>45</sup> Nesse sentido, também não podemos esquecer uma outra referência, também ela fora do campo das artes plásticas, a coreógrafa e bailarina alemã Pina Bausch. A própria Helena Almeida chegou a dizer em entrevista: «quando vejo uma coreografia da Pina Bausch sinto-me atingida».<sup>46</sup> O trabalho da coreógrafa está também relacionado com estas «percepções que ainda ninguém expressou» e também ela,

---

<sup>43</sup> Sérgio Mah, (entrevista a Helena Almeida), «Helena Almeida, Manual de Pintura e Fotografia», in *Arte Ibérica*, nº 40, Outubro/Novembro de 2000, pg. 45. (9.39 a 9.42)

<sup>44</sup> Helena Almeida, Luísa Soares de Oliveira, «Eu sou o suporte da minha obra» (entrevista), in *Público*, 2 de Fevereiro de 1995. Isabel Carlos também se refere a esta questão de forma muito clara: «Porque en estas obras hay un deseo profundo de comunicar, de llegar al otro del modo más generoso pero, simultáneamente, más difícil y radical, es decir, a través de sí misma, de sus experiencias más profundamente subjetivas» (fig. 9.22), Isabel Carlos, «Umbral de Lenguajes», *Entrada Azul. Antología de Helena Almeida*, (exposição Casa da América, Madrid), Lisboa, Instituto de Arte Contemporânea, 1997, pg. 6.

<sup>45</sup> Emídio Rosa Oliveira, «Helena Almeida ou os limites móveis do corpo», in *Semanário*, 21 de Abril de 1987.

<sup>46</sup> Helena Almeida, Isabel Carlos, «Entrevista a Helena Almeida», *Helena Almeida*, Milão, Electa, 1998, pg. 58. (fig. 9.25 a 9.27)

como Helena Almeida, procura que essa comunicação passe pelo corpo ou pela sua insólita relação consigo próprio e com o espaço. Helena Almeida diz que o que lhe interessa é sempre o mesmo: «O espaço, a casa, o tecto, o canto, o chão; depois, o espaço físico da tela», mas acrescenta: «O que eu quero é tratar de emoções. São maneiras de contar uma história».<sup>47</sup> Por isso diz «Ando em círculo; os ciclos voltam. O trabalho nunca está completo, tem que se voltar a fazer».<sup>48</sup>

## **Processo Criativo, Materiais e Técnicas. Contexto e Significação**

Para que se torne mais clara a intenção de Helena Almeida, neste cruzamento e fusão de linguagens que a sua obra incorpora é fundamental começar por explicar as informações recolhidas sobre o processo criativo e consequente utilização de materiais e técnicas na sua obra fotográfica.

Para as fotografias, que inicia de forma sistemática em meados dos anos 70, incluindo os *Desenhos Habitados* e as *Pinturas Habitadas*, a autora começa por fazer pequenos desenhos em folhas de caderno, através dos quais estuda e equaciona bidimensionalmente as diversas possibilidades da forma expressiva do seu corpo e da relação do seu corpo com o espaço. Delfim Sardo explicou o processo do seguinte modo: «O processo criativo de Helena Almeida desenrola-se desta forma: primeiro desenha. Faz pequenos desenhos que estabelecem a movimentação do corpo, que marcam a localização do corpo no espaço. São surpreendentemente precisos e rigorosos, embora não lhes seja reconhecido qualquer estatuto artístico *per se*, independentemente do momento do processo que representam. Têm vindo a constituir uma espécie de escrita, de caligrafia do seu programa. Neles pode-se ler o desenvolvimento de praticamente todo o seu percurso de trabalho: desde as obras mais recuadas até aos trabalhos mais recentes, como se constituíssem um mapa, uma cartografia sem estética».<sup>49</sup> Numa publicação ainda mais recente, exclusivamente dedicada ao tema do desenho preparatório de Helena Almeida, o crítico acrescenta: «Os desenhos são todos do mesmo formato A4, uma banalidade que é inerente ao seu carácter

---

<sup>47</sup> Helena Almeida, Isabel Carlos, «Entrevista a Helena Almeida», *Helena Almeida*, Milão, Electa, 1998, pg. 58. (fig. 9.25 a 9.27)

<sup>48</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>49</sup> Delfim Sardo «Pés no Chão, cabeça no céu», in *Helena Almeida – Pés no chão cabeça no céu*, Lisboa, Bial, 2004, pg. 41.

indiferenciado, banal, corriqueiro, simples, pragmático e tão próximo do pensamento, mas tão próximo que por vezes são indiscerníveis da memória de os ter feito, da quase vergonha de expor a intimidade, como abrir as portas do ateliê escancara o pensamento»<sup>50</sup>.

O desenho preparatório é, assim, um momento íntimo, um estudo preliminar, no qual o processo criativo se revela, sobretudo quando comparado com as séries fotográficas a que estes deram origem, compreendendo-se o modo como Helena Almeida opera, como pensa «em desenho» e acaba por transformar o pensamento na tal ponta final do seu trabalho, que são as fotografias.

As palavras de Helena Almeida são muito claras a este respeito: «Desenho sempre todas as situações. Normalmente, tenho esquemas preparados e depois executo-os. Por vezes, mudo algumas coisas porque uma coisa é um desenho, outra é a situação da fotografia. Acontece muitas vezes notar que coisas que imaginei não resultam depois na fotografia, e nestes casos faço algumas improvisações».<sup>51</sup> Em entrevista a Maria de Corral, a autora é peremptória, afirmando que não há casualidade no seu trabalho e que tudo é pensado previamente.<sup>52</sup>

Mais tarde, a partir da década de oitenta, Helena Almeida colocará um novo intermediário entre o pensamento e a fotografia: o vídeo. Depois da realização dos desenhos encena as posições escolhidas e faz-se filmar, para finalmente, passar à fotografia. No entanto, na década de 70 chegou a utilizar vídeo como trabalho final, na obra *Ouve-me*, porque de

---

<sup>50</sup> Delfim Sardo, «Atlas. Helena Almeida e o uso do desenho», in *Caderno de Campo. Helena Almeida*, Lisboa, Galeria Filomena Soares, 2006, s.p. Delfim Sardo explica ainda que a prática do desenho «surge a dois níveis distintos na sua estratégia criativa e ocupa um lugar muito importante na sua metodologia artística». E concretiza avançando que por um lado «o desenho é um modelo para toda a produção de Helena Almeida, às vezes incorporando o próprio trabalho, outras existindo como um “arrière-pensée”, um pressuposto. Mas o desenho é também uma prática, seguida em ciclos que não são constantes ou regulares, mas que definem todo o trabalho futuro. Quer isto dizer que no ateliê Helena Almeida começa por desenhar, pensa em desenho. Ao estirador, nestas folhas A4 que não têm história, a artista coloca no suporte bidimensional o primeiro esboço do gesto, da posição ou da acção que, de seguida, testará no lugar do estúdio aonde, primeiro se filma em vídeo, depois se fotografa. Neste sentido, o desenho é uma prática que configura uma metodologia criativa. Idem, ibidem.

<sup>51</sup> Sérgio Mah, (entrevista a Helena Almeida), «Helena Almeida, Manual de Pintura e Fotografia», in *Arte Ibérica*, nº 40, Outubro/Novembro de 2000, pg. 45. (fig. 9.39 a 9.32)

<sup>52</sup> «todos mis trabajos, antes de pasarlos a fotografía, los he dibujado una y otra vez, los he grabado en vídeo, para saber cuales son las posiciones exactas. No hay casualidades en mí trabajo. Puede cambiar un pequeño detalle, pero todo es intencionado, normalmente, es todo intencionado», Helena Almeida, «Charla entre Helena Almeida y María de Corral, in *Helena Almeida*, Santiago de Compostela, Centro Galego de Arte Contemporánea, 2000, pg. 30. (9.28 a 9.36)

acordo com a autora, «ficou tão expressivo que decidi apresentá-lo»<sup>53</sup>. Mas acrescenta que prefere trabalhar com a fotografia, na medida em que considera que «a imagem estática é muito mais indefesa e expressiva. É possível trabalhar aquela posição, aquele enquadramento, com mais controlo. E é menos realista»<sup>54</sup>.

Um dos aspectos mais interessantes do processo criativo de Helena Almeida, ou melhor, da sua obra em geral, é o facto das fotografias, ao contrário do que geralmente acontece com os fotógrafos, não serem tiradas por si própria, mas sim, e desde o primeiro momento, pelo seu marido, o arquitecto e escultor Artur Rosa.

Uma das razões para que seja o marido a fotografá-la reside no facto da autora considerar que «é importante que as fotografias aconteçam no mesmo lugar físico em que as pensei e projectei. E como tal tem que ser alguém próximo de mim». Por outro lado, Helena Almeida acrescenta algo que nos diz bastante sobre o modo como encara a técnica: «Para mim não é importante que quem fotografe saiba muito de fotografia; que seja um fotógrafo profissional. A perfeição técnica da fotografia não é fundamental para o meu trabalho. Por exemplo, se compara as minhas fotografias com as da Cindy Sherman – de cujo trabalho gosto imenso – na exposição *Deslocações / From Here to There*<sup>55</sup>, há uma diferença enorme de qualidade. Mas eu quero a fotografia tosca, expressiva, como registo de uma vivência, de uma acção. A fotografia é um meio que me permite comunicar a minha obra».<sup>56</sup>

Face a declarações deste teor não é de estranhar que o fotógrafo Sérgio Mah lhe tenha perguntado se não concordaria que a fotografia na sua obra «tem uma função meramente burocrática». Ao que Helena Almeida respondeu, «É burocrática e não é, porque não se pode desprezar assim tanto um meio. Se estou a trabalhar com uma coisa tenho que saber lidar com ela. Não é burocrático, porque eu uso à minha maneira e não de uma forma qualquer. Eu faço escolhas, só uso preto e branco, não quero que a imagem seja muito

---

<sup>53</sup> Sérgio Mah, (entrevista a Helena Almeida), «Helena Almeida, Manual de Pintura e Fotografia», in *Arte Ibérica*, nº 40, Outubro/Novembro de 2000, pg. 48. (fig. 9.39 a 9.42)

<sup>54</sup> Sérgio Mah, (entrevista a Helena Almeida), «Helena Almeida, Manual de Pintura e Fotografia», in *Arte Ibérica*, nº 40, Outubro/Novembro de 2000, pg. 48 (fig. 9.39 a 9.42)

<sup>55</sup> Exposição colectiva apresentada no Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian em 1997, comissariada por Michael Tarantino.

<sup>56</sup> Helena Almeida, Isabel Carlos, «Entrevista com Helena Almeida», *Helena Almeida*, Milão, Electa, 1998, pg. 54. (fig. 9. 25 a 9.27)

nítida, quero que seja tosca, um bocado grosseira, dramática, e tudo isso tem que se apurado dentro da prática da fotografia».

Explica Helena Almeida que a sua opção pela imagem grosseira e tosca tem a ver com o facto de considerar que «é mais dramática, é mais expressiva». Acrescenta ainda: «Não quero uma imagem realista, nem que as pessoas se distraiam com os detalhes do cabelo ou das mãos. Quero que as pessoas vejam unicamente a imagem no seu todo».<sup>57</sup>

De certa forma, o seu acto artístico está próximo das coordenadas duchampianas da escolha, intitulação e contextualização, ainda que as suas obras nada tenham a ver com o conceito de *readymade*. Contudo, a autora das fotografias não dispara a máquina fotográfica, não revela nem imprime os objectos artísticos finais. Evidentemente, em determinada fase é ela que escolhe os enquadramentos definitivos. Aliás, fá-lo à priori através dos desenhos, exprimindo o mais objectivamente possível o que pretende, e à posteriori, cortando a fotografia de modo a centrar a acção ou enquadrar o espaço, conforme as situações e os objectivos do projecto. É a própria Helena Almeida que afirma «Eu faço variar os enquadramentos em função da intenção que quero realizar. Os enquadramentos são muito importantes. Definem a maneira como me posiciono. Isso tem de ser pensado ao milímetro e ser muito rigoroso, porque basta um mau enquadramento para o trabalho falhar por completo». Mas, mais uma vez, trata-se de uma escolha<sup>58</sup>.

No entanto, a utilização da fotografia enquanto meio é determinante na sua obra. Isabel Carlos compreendeu-o: «A fotografia revela-se enquanto *medium* pois permite (e motiva) o uso de séries, de metanarrativas, de pequenos momentos, alguns quase ficcionais, marcando os diversos “tempos” de um movimento, o movimento desse gesto criador».<sup>59</sup> Ou seja, a escolha do meio fotográfico é determinante no «gesto criador», uma vez que este está associado à repetição e ao registo rápido e preciso de tempos. Nesse sentido, só a fotografia poderia cumprir esta missão.

---

<sup>57</sup> Sérgio Mah, (entrevista a Helena Almeida), «Helena Almeida, Manual de Pintura e Fotografia», in *Arte Ibérica*, nº 40, Outubro/Novembro de 2000, pg. 45. (fig. 9.39 a 9.42)

<sup>58</sup> Sérgio Mah, (entrevista a Helena Almeida), «Helena Almeida, Manual de Pintura e Fotografia», in *Arte Ibérica*, nº 40, Outubro/Novembro de 2000, pg. 45. (fig. 9.39 a 9.42)

<sup>59</sup> Isabel Carlos, «Limiar de Linguagens», *Helena Almeida*, Milão, Electa, 1998, pg. 22.

***Desenho Habitado, 1976***<sup>60</sup> (fig. 9.14)

Helena Almeida conta que começou primeiro a fazer desenho e que foram os desenhos que a levaram à fotografia. Em finais dos anos sessenta começou a fazer livros de onde saíam fios de crina de cavalo e, ao mesmo tempo, desenhos em que o traço se soltava do papel, tridimensionalizando-se. A autora diz: «A interrelação dentro-fora foi sempre uma constante no meu trabalho e muito naturalmente quis experimentar estas duas forças, fazendo alguns livros, pois elas são inerentes aos próprios livros. (...) Ao olhar um livro comum vejo-o como uma concha fechada no seu segredo, passivo. Público, encolhido, esperando ser tocado e aberto para se dar. (...) Quis fazer um livro activo, que nos toque nas mãos, que nos veja, que nos atravesse, que nos entre pelos olhos e que seja atravessável».<sup>61</sup>

A autora explica que, em finais dos anos sessenta, a sua intenção era justamente materializar o desenho, fazendo com que de facto ele existisse fora da superfície bidimensional do papel com que as pessoas geralmente o identificam. Desse modo, espectador e desenho partilhariam o mesmo espaço real.<sup>62</sup> Numa entrevista chegou a dizer: «o que eu queria era que o desenho entrasse pela casa das pessoas dentro. Quero que a pessoa esbarre no próprio desenho. Que ele entre em casa, que esteja ali, sólido».<sup>63</sup> «Desenhos ou linhas com linhas (...) é como se nos fosse dito uma verdade que a prática do desenho ia academicamente ignorando: que as suas linhas são “linhas” mesmo, existentes em si próprias e fisicamente autónomas, num inesperado jogo metafórico que o anti-desenho permite ou exige...»,<sup>64</sup> escrevia, em 1983, José-Augusto França a propósito dos desenhos de Helena Almeida.

---

<sup>60</sup> Relativamente ao trabalho de Helena Almeida optámos por escolher duas obras representativas do conjunto da obra da artista, que colocam questões relacionadas com intenção artística, materiais, técnicas e processo criativo, generalizáveis ao conjunto da produção da autora desde o início da década de 70, altura em que começa a trabalhar com fotografia e tinta e, simultaneamente, com fotografia e fio de crina.

<sup>61</sup> Helena Almeida, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1983, s.p. (escrito em Outubro de 1981)

<sup>62</sup> «Empecé primero por hacer dibujos, antes que las fotografías. Fueran los dibujos los que me ayudaran a pasar a la fotografía. (...) Lo que quería era materializar el dibujo, que las personas pudiesen tocar el dibujo, formar parte del dibujo, que viviesen el dibujo. Es decir, que el dibujo se materializase, saliese y se convirtiera en una cosa sólida, y las personas pudiesen estar dentro del dibujo». Helena Almeida, «Charla entre Helena Almeida y María de Corral, in *Helena Almeida*, Santiago de Compostela, Centro Galego de Arte Contemporánea, 2000, pg. 22.

<sup>63</sup> Helena Almeida, Luísa Soares de Oliveira, «Eu sou o suporte da minha obra» (entrevista), in *Público*, 2 de Fevereiro de 1995. (fig. 9.22)

<sup>64</sup> José-Augusto França, Helena Almeida, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1983, s.p.

Relativamente à passagem do desenho para a fotografia, as palavras da autora são bastante elucidativas. Afirma que o seu objectivo passava por se tornar «num desenho: o meu corpo ser um desenho; eu ser o meu trabalho – era o que eu perseguia. Quando se risca sobre uma folha de papel há zonas vibrantes dentro do desenho e por isso fazer só o desenho não chega. Logo, tem que entrar depois outra dimensão, outra linguagem». Mas acrescenta: «Os desenhos com os fios foram uma grande ajuda para eu me emancipar, para sair. O desenho é muito importante, porque é a escala que permite a experimentação, permite fazer a equação de um modo muito sintético»<sup>65</sup>.

No «Desenho Habitado» de 1976, pertencente ao Centro de Arte Moderna da Fundação Gulbenkian, a inter-relação do corpo com o desenho é bastante clara. Materialmente a obra é composta por 12 fotografias, segundo a ficha de obra fornecida pelo do Centro de Arte Moderna, medindo cada uma 40 x 50 cm<sup>66</sup>, com desenho e colagem de fio de crina. A disposição das doze imagens configura uma pequena narrativa em que participam quatro figuras principais: as mãos de Helena Almeida, a superfície, a caneta e o fio. O fundo é neutro, como aliás se torna comum na obra da artista a partir de meados dos anos setenta. Sobre ele, apenas a sombra dos gestos da mão direita de Helena Almeida. A «história» começa com o desenho de um traço bidimensional que se solta do papel passando a existir no espaço. Nas fotografias seguintes o fio de crina ondula, ganhando quase vida própria. Contorce-se parecendo tornar-se independente da acção da mão da artista que chega a perder o controlo da caneta. No entanto, esta recupera o instrumento de desenho, conseguindo dominar a linha e voltar a submetê-la à bidimensionalidade. Tudo começa no registo do traço e, apesar das vicissitudes, volta a acabar no mesmo registo.

Um olhar atento para o conjunto da obra de Helena Almeida leva à conclusão de que em última análise tudo conduz ao desenho e tudo parte dele. Do latim «disegnare», que significa traçar, aqui é a acção do corpo que traça no ar, no espaço. Algo que afinal fazemos constantemente de forma impermanente. A fotografia regista-o, tal como o desenho tradicional faz com o lápis, o pincel ou outro sobre um suporte.

---

<sup>65</sup> Helena Almeida, Isabel Carlos, «Entrevista com Helena Almeida», *Helena Almeida*, Milão, Electa, 1998, pg. 50. (9.25 a 9.27)

<sup>66</sup> A ficha de obra menciona apenas uma exposição da obra, na retrospectiva de Helena Almeida no Centro Cultural de Belém, entre 16 de Março e 16 de Maio de 2004, remetendo para as páginas do respectivo catálogo, *Helena Almeida. Pés no chão. Cabeça no céu*, Lisboa, Bial, 2004, pgs. 60-61. No entanto, na legenda deste as medidas publicadas são 43 x 53 cm cada fotografia. Ver documentação em anexo.



A propósito da relação de Helena Almeida com o desenho, Barbara Vanderlinden afirmou existir na obra da artista uma prevalência do desenho: «Así como dibujar y escribir son modos de marcar la hoja en blanco, esas líneas son el acto inicial del proceso de simbolización del “yo” o su realidad. Los dibujos de la serie titulada “desenhos habitados” (1977) exploran los sentidos y las expresiones privilegiadas en el dibujo, en cuanto “comienzos” (...) Cuando hacemos referencia al dibujo como medio, talvez resulte de utilidad dar alguna definición de esa categoría en la obra de Helena Almeida. El acto de dibujar transforma el gesto de la creación de un cuadro con un bolígrafo, tinta, hilo de crin, en un gesto que es el de la realización de ciertas formas de pintura y de fotografía. Algunas de estas obras pueden ser contempladas como fotografías (dibujo con luz) y otras como escultura (dibujo en el espacio)».<sup>67</sup>

Apesar da prevalência do desenho na obra de Helena Almeida parecer indiscutível, na realidade, olhando atentamente para as fotografias da artista, não parece propriamente existir, como diz Barbara Vanderlinden, o desejo de «desenhar com luz» mas sim de registar, através de luz, o traçar do corpo no espaço, ou seja, registar uma espécie de coreografia. A diferença reside no seguinte: segundo Vanderlinden a luz é o instrumento de desenho; de acordo com a nossa interpretação, será o corpo o instrumento de desenho e a luz a técnica de registo da acção do instrumento sobre o espaço. Aliás, a crítica de arte Peggy Phelan parece entender a relação da criadora portuguesa com o desenho neste sentido ao afirmar que «a arte de Helena Almeida toma lugar no interior da convicção de que o corpo humano é, entre outras coisas, uma constelação de linhas. Estas linhas podem ser extraídas ou atenuadas; é possível abafá-las e deformá-las, fechá-las e abri-las». Phelan acrescenta que a artista se «interessa pelo modo como as linhas nos enformam e contornam, também comunicam e interrompem a nossa relação com a forma, num sentido mais lato. As suas linhas criam movimento mas começam num ponto fixo, no silêncio que precede a decisão, que precede o lançamento da linha. Depois de reconhecer a verdade da força acumulada desse silêncio, ela amplifica o impulso energético da dança mais exuberante da linha e o baque surdo do seu desabamento mais profundo»<sup>68</sup>.

---

<sup>67</sup> Barbara Vanderlinden, «Más Allá de Cualquiera Noción Exacta de Categoría Pura», *Entrada Azul. Antología de Helena Almeida*, (exposição Casa da América, Madrid), Lisboa, Instituto de Arte Contemporânea, 1997, pg. 10.

<sup>68</sup> Peggy Phelan, «Helena Almeida: O Interior de Nós», *Intus*, Lisboa, Civilização: Instituto das Artes, 2005, pg. 63.

Assim, o desenho é sempre um equacionar dos problemas do corpo no espaço. Aliás, é a própria Helena Almeida quem o afirma quando escreve, «Nunca fiz as pazes com a tela, papel ou qualquer outro suporte. Creio que o que me faz sair do suporte, através de volumes, fios e de muitas outras formas, foi sempre uma grande insatisfação em relação aos problemas do espaço. Quer enfrentando-os quer negando-os eles têm sido uma verdadeira constante de todos os meus trabalhos. Creio estar perto da verdade se disser que pinto a pintura e desenho o desenho».<sup>69</sup>

***Pintura Habitada, 1974***<sup>70</sup> (fig. 9.1)

A utilização da cor na fotografia de Helena Almeida surge em 1974, numa série em que a autora se faz retratar frente a um cavalete vazio sobre o qual pinta uma mancha de tinta azul. A mancha de tinta estende-se, metaforicamente, pelo espaço abandonando por fim qualquer suporte que não o ar.

Numa entrevista a Helena Almeida, Isabel Carlos pergunta-lhe se esta fotografia, em que aparece com um conjunto de panejamentos sobre o corpo, não estará relacionada com o facto de posar para as esculturas do seu pai desde criança, ao que a autora responde «É verdade. Mas depois esse processo termina comigo já a pintar para a frente, sem necessidade dos suportes físicos como o cavalete ou a tela, com o próprio espaço a ser o suporte da pintura; troco o lugar do cavalete pela pessoa que olha para a obra, pinto para a frente»<sup>71</sup>.

Desta obra de 1974, pertencente à colecção do Museu do Chiado, constam seis provas positivas a preto e branco e gelatina sal de prata, todas elas com pintura a acrílico azul<sup>72</sup>. Têm todas elas dimensões diferentes 38,5 x 48,5 (3 fotografias) 48,5 x 58,5 (1 fotografia) 32 x 58,5cm (2 fotografias), segundo indicações da ficha de obra do Museu do Chiado. Todas as fotografias estão assinadas e datadas, individualmente, no canto inferior direito. Na primeira, a colocar no canto superior esquerdo, há apenas um pequeno ponto a azul

---

<sup>69</sup> Helena Almeida, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1983, s.p.

<sup>70</sup> A escolha desta obra, que funciona, no nosso entender, como referência - a nível de processo criativo, intenção artística e técnica - para todas as obras da autora realizadas em fotografia com pintura justifica-se pelo facto de ter sido a primeira da série de fotografia com pintura.

<sup>71</sup> Helena Almeida, Isabel Carlos, «Entrevista com Helena Almeida», *Helena Almeida*, Milão, Electa, 1998, pg. 48. (fig 9.25 a 9.27)

<sup>72</sup> Ver ficha da obra (fig. 9.2 a 9.4).

junto do cavalete; na segunda (canto superior direito) o pequeno ponto transforma-se numa mancha um pouco maior, desta vez no espaço, não estando dentro do enquadramento do cavalete; na terceira (ao meio do lado esquerdo) novamente com o cavalete no campo de visão a mancha alastra como se o cavalete fosse o seu suporte; na quarta (ao meio, do lado direito) um traço de tinta no espaço, na quinta fotografia (canto inferior esquerdo) o cavalete volta a estar no enquadramento e a mancha é ainda maior. Helena Almeida desenha, com o pincel, um traço a azul que parte do cimo do cavalete. Por fim, na sexta e última prova (canto inferior direito) a mancha de tinta azul espalha-se no espaço, cobrindo parte do corpo da autora.

Helena Almeida explica mais especificamente a razão da utilização da tinta nas suas fotografias: «Quando usei a tinta foi para que as pessoas percebessem que existe um plano do qual eu não passo, para lembrar a superfície da tela. O foco da fotografia é o espaço dessa tela».<sup>73</sup> De facto, desde as primeiras fotografias em que usa a tinta, fica clara essa diferença de planos que, aliás, estabelece também a diferenciação entre o espaço da autora e o do espectador, que se comunicam. Por outro lado, a aposição de uma mancha de tinta, que é vestígio da acção directa da autora sobre a obra, confere às fotografias, geralmente relacionadas com a ideia de documento de uma acção realizada *a priori*, uma aura, no sentido em que Walter Benjamin celebrizou o termo<sup>74</sup>. Aparece assim a marca autoral, o aspecto autógrafo da arte e a inscrição de uma temporalidade real, aquela que se relaciona com o acto de produzir a mancha de tinta<sup>75</sup>.

O azul não é, todavia, a única cor utilizada por Helena Almeida nas suas fotografias. O vermelho, o preto e o branco farão mais tarde a sua aparição. No entanto, o azul, além de dominante no conjunto da sua obra, estende-se frequentemente em grandes superfícies, nas obras dos anos setenta. Nos anos oitenta e noventa a utilização da cor torna-se mais moderada e restrita a pequenos apontamentos. Peggy Phelan refere que em geral na

---

<sup>73</sup> Sérgio Mah, (entrevista a Helena Almeida), «Helena Almeida, Manual de Pintura e Fotografia», in *Arte Ibérica*, nº 40, Outubro/Novembro de 2000, pg. 46. (fig. 9.39 a 9.42)

<sup>74</sup> Ver «A obra de Arte da Era da sua Reprodutibilidade Técnica» in *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Lisboa, Relógio d'Água, 1992 [1ª edição original 1936]

<sup>75</sup> «Note-se que o jogo com o espectador é claro: a pincelada é sem qualquer artifício, uma deposição posterior sobre a fotografia a preto e branco, criando nessa diferença uma clivagem entre as duas – gerando o paradoxo de uma representação documental, uma acção posterior (...) na obra de Helena Almeida a mancha cromática vem a ser agarrada pela artista e deglutida numa espécie de eucaristia (irónica?), pela qual o corpo da artista comunga a pintura redimensionada como tinta – que é, radicalmente, a facticidade do acto de pintar». Delfim Sardo «Pés no Chão, cabeça no céu», *Helena Almeida – Pés no chão cabeça no céu*, Lisboa, Bial, 2004, pg. 21.

fotografia de Helena Almeida «a utilização da cor é escassa, e por isso, extremamente potente».<sup>76</sup> Bernardo Pinto de Almeida refere-se também às fotografias pintadas afirmando: «Aqui será a tinta que, ao sobrepor-se a uma imagem anterior, a uma outra cena, abafa ou a reconduz para o visível. Do silêncio primeiro, convocado pelo lento movimento do corpo ou das mãos da artista diante da fotografia, parte-se pela intervenção da cor ou do desenho, para uma reavaliação da imagem anterior. Para uma domesticação do que antes seria só gesto. (...) A cor ou a linha vêm trazer um suplemento de ruído, uma informação subtil que, como a diferença de uma diferença produz uma ideia (G. Bateson), um pequeno movimento através do qual se agencia o pensamento».<sup>77</sup>

A artista explica em entrevista a María de Corral que só utiliza a cor quando é absolutamente necessário e, sobretudo, que não a utiliza como sendo uma marca pessoal, mas sim para completar algo que sem ela estaria incompleto.<sup>78</sup> Numa outra entrevista reforça esta ideia: «Só quando não pode deixar de ser é que utilizo as cores, é porque está certo. Sinto que tem de ser»<sup>79</sup>. Isabel Carlos afirma, por sua vez que nas fotografias de Helena Almeida, de um modo geral, «as cores são veículos portadores de mensagens psicológicas e simbólicas: o azul para o espaço e a energia (Tela Habitada, 1976; Estudo para Um Enriquecimento Interior, 1977; Saída Azul, 1995); o branco para a pureza e a purificação (Perdão, 1993); o negro para a densidade e a absorção de luz (Negro Agudo, 1983; Espaço Espesso, 1982); o vermelho para o dramatismo e a encenação (Sem Título, 1994-1995)».<sup>80</sup> Talvez resida aqui a explicação do facto do azul ser a cor utilizada em maior extensão, uma vez que a obra de Helena Almeida está sempre relacionada com a necessidade de criar, compreender e trabalhar o espaço.

---

<sup>76</sup> Peggy Phelan, «Helena Almeida: O Interior de Nós», *Intus*, Lisboa, Civilização: Instituto das Artes, 2005, pg. 90.

<sup>77</sup> Bernardo Pinto de Almeida, «Como Habitar um Desenho», *Artes & Leilões*, Fevereiro de 1996.

<sup>78</sup> «El color... fue absolutamente necesario. Sólo utilizo cuando es absolutamente necesario. No lo uso como una marca mía, sino cuando no puede dejar de aparecer. Por ejemplo, un rojo en la mano, que sujeta la figura, la mano al suelo, y al mismo tiempo produce la idea de pantalla para el espectador. Tuve la necesidad absoluta de poner ese rojo. El trabajo, sin ese color, estaría incompleto. (...) Por ese utilizo la color cuando es absolutamente necesario, si no, soy muy avara con el uso del color en momentos en los que no es preciso» Helena Almeida, María de Corral, «Charla entre Helena Almeida y María de Corral, in *Helena Almeida*, Santiago de Compostela, Centro Galego de Arte Contemporánea, 2000, pg. 30.

<sup>79</sup> José Sousa Machado, «Negar a Pintura» (entrevista a Helena Almeida), *Artes & Leilões*, nº 37, Fevereiro de 1996, pg. 11. (fig. 9.23 a 9. 24)

<sup>80</sup> Isabel Carlos, «Limar de Linguagens», *Helena Almeida*, Milão, Electa, 1998, pg. 20. Helena Almeida em entrevista a José Sousa Machado afirma também que a escolha das cores está associada a questões específicas, «o azul porque representa mais o espaço, o vermelho por ser mais dramático – para a figura ficar agarrada ao chão, tem de ter lá o vermelho», «Negar a pintura», *op cit.* pg. 11. (fig. 9.23 a 9. 24)

A autora define este azul, associando-o também à ideia de espaço: «É o azul mais energético que eu consegui fazer e que simultaneamente associo com o espaço. Não podia ser vermelho, verde ou amarelo. Tinha que ser uma cor que tivesse a ver com estas duas ideias: energia e espaço, explica a autora.<sup>81</sup> Mas ainda que não diga muito sobre a composição deste azul e sobre o modo como é preparado, a autora diz que «é uma mistura de azul-cobalto com azul ultramarino», ao que parece preparada manualmente<sup>82</sup>.

Através da leitura das várias entrevistas e textos críticos é possível chegar a uma definição, mais ou menos clara, do processo criativo de Helena Almeida, embora faltem elementos mais específicos, não apenas relativamente à escolha de materiais mas inclusivamente aos processos técnicos utilizados pela autora. Não existem elementos que nos dêem informação específica sobre o modo como aplica tinta, como é preparada, as razões destas escolhas, entre outros aspectos que poderiam ser determinantes para o processo de decisão de preservação da obra.

## **Envelhecimento. Conservação - Restauro**

Materialmente, a fotografia tem um estatuto diferente de um objecto único. Cada vez mais os museus e os artistas entendem a obra de fotografia como obra reproduzível, sublinhando o facto de haver não um original e sim provas. Razão pela qual se vai tornando prática comum, no acto de aquisição da obra, pedir-se ao autor três ou mais provas para o acervo do museu, ficando o negativo na posse do criador. Nas entrevistas realizadas no âmbito deste trabalho, tornou-se claro, no discurso de directores de Museus, como Pedro Lapa ou João Fernandes, bem como de artistas, como Alberto Carneiro, que não consideram haver entraves à re-impressão de fotografias, a partir do negativo, sempre que estas sofrem um acidente ou se encontram danificadas. Evidentemente, a questão não é simples. O momento em que a fotografia é impressa está associado a uma contextualização histórica que tem repercussões no material utilizado e no modo como este reage ao tempo. Uma

---

<sup>81</sup> Helena Almeida, Isabel Carlos, «Entrevista com Helena Almeida», *Helena Almeida*, Milão, Electa, 1998, pg. 52. (fig. 9.25 a 9.27)

<sup>82</sup> Isabel Carlos afirma num texto que «a artista combina técnicas de criação (manualmente cria o seu azul, mistura as cores; faz desenhos e colagens) com as técnicas de reprodução (a fotografia e o vídeo) contaminando a pureza modernista da separação das disciplinas», «Limiar de Linguagens», *Helena Almeida*, Milão, Electa, 1998, pg. 24.

fotografia impressa em 1976 será muito diferente de outra, impressa trinta anos depois, ainda que a partir do mesmo negativo e partindo do princípio de que este foi conservado em condições óptimas.

Pensamos que, à partida, a questão da preservação das fotografias de Helena Almeida pode ser colocada como a de uma obra reproduzível, na medida em que, até certo ponto, como ficou claro na análise do processo criativo, a autora não é directamente responsável pela criação da materialidade da obra, ou seja não se envolve no processo de revelação e impressão. No entanto, a partir do momento em que a artista intervém com marcas autorais tão evidentes como a colagem e a modelação do fio de crina ou, talvez mais ainda, com a pintura de manchas de tinta sobre a fotografia, a situação torna-se diferente.

Vejam os um caso concreto: na altura em que Helena Almeida representou Portugal na Bienal de Veneza, em 2005, uma das obras inicialmente seleccionadas para a exposição foi uma série de 14 fotografias da colecção do Centro de Arte Moderna da Fundação Gulbenkian, de 1976, que se encontrava, desde essa data, colada sobre placas de aglomerado de madeira (nº de inventário: 80P412). A cola acabou por se deteriorar e as fotografias também (fig.9.6 a 9.8) tendo ficado num estado em que a sua exposição pública se tornava indesejável para o museu e para a autora. O museu decidiu enviar a série de fotografias para Helena Almeida, para que a autora encontrasse uma solução para o problema. De acordo com informações do Centro de Arte Moderna, a artista, embora tenha decidido não expor a obra na bienal, refê-la totalmente para a colecção do museu. É importante compreender que, das 14 fotografias a preto e branco que constituem a obra, só uma não é pintada. Todas as outras 13 incluem manchas de tinta acrílica azul,<sup>83</sup> que em parte das fotografias, pelo menos em 4 delas, chega a cobrir a quase totalidade da imagem. Nesta série, a mancha azul está em plena relação narrativa com a imagem fotografada e a pintura é a acção que a obra «conta», por assim dizer. Na primeira imagem podemos ver as mãos da artista que prepara a tinta. Na segunda, pinta, com um pincel um pouco do espaço à frente. Nas seguintes o processo de pintura do espaço à frente continua, até que, na 6ª da série, tudo é azul. Na 7ª, a mão da artista aparece a querer «empurrar» a mancha e, nas fotografias seguintes é esse o processo narrado: a artista vai empurrando a mancha com a

---

<sup>83</sup> Informação do Centro de Arte Moderna (CAM) que corresponde à informação que Helena Almeida dá em algumas entrevistas. No entanto, não temos nem resultados objectivos nem informação directa da artista.

sua mão esquerda até conseguir encostá-la quase totalmente à margem esquerda de última fotografia.

Como é evidente, a mancha de tinta tem aqui um papel importante tanto do ponto de vista formal, porque ocupa grande parte da imagem, como do ponto de vista semântico e narrativo. Neste sentido, a recriação da obra, que contém marcas autorais irrepetíveis, implicará sempre a perda do original, não apenas no sentido material, mas também no aspecto técnico e artístico. Esta situação de criação de uma réplica ocorrerá provavelmente de forma mais frequente nos dias que correm, em que as obras têm uma fragilidade material maior e uma esperança de vida menor, mas também numa altura em que os museus ainda recorrem directamente aos artistas vivos para resolverem problemas desta natureza.

Naturalmente, a solução de criação de uma réplica, apresentada pela artista, implica a duplicação da peça em consequência da necessidade de restauro. A adopção generalizada deste tipo de medidas seria provavelmente inoportuna para o Museu, quanto mais não fosse por falta de espaço nas reservas para armazenamento dos «duplos». Por outro lado, e mais importante, a solução de réplica tem consequências éticas e económicas. Em termos de mercado, o valor da obra de 2005 não será o mesmo da de 1976. A obra original foi doada pela artista em 1980, ou seja quatro anos depois de Helena Almeida a ter realizado e antes do Centro de Arte Moderna ter aberto as suas portas ao público, o que viria a acontecer em 1983.<sup>84</sup> Do ponto de vista histórico, a obra pertence a um contexto específico, tendo sido realizada dois anos depois da primeira fotografia pintada de Helena Almeida.

Por outro lado, a artista, no acto da criação, optou pela marca da pintura sobre a fotografia, concedendo à obra uma marca autógrafa e mesmo aurática, que faz com que esta ultrapasse o estatuto de obra reproduzível. Lembremos que Helena Almeida se considera uma pintora. A pintura é, até certo ponto, o «aqui e agora» que Walter Benjamin define como a aura da

---

<sup>84</sup> O Centro de Arte Moderna nasceu de uma deliberação do Conselho de Administração da Fundação Calouste Gulbenkian, de 22 de Agosto de 1979, tendo o edifício do actual Centro sido inaugurado em 1983. ver <http://www.camjap.gulbenkian.pt/11/ar{B5993730-DA61-43fb-AC17-A168CAC5F028}/m1/t1.aspx>

obra de arte, no ensaio «A obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica»<sup>85</sup> e esta aura será de facto irreproduzível, ainda que a autora seja a mesma.

Através da observação da réplica pudemos constatar que a técnica utilizada foi a mesma do original, ou seja, aquela que Helena Almeida sempre utilizou nas fotografias com pintura: a impressão a partir do negativo, com pintura aposta numa fase posterior, aplicada com pincel. Por fim, as fotografias são coladas sobre aglomerado de madeira. Curiosamente, nesta réplica, em cada uma das 14 fotografias do conjunto, encontra-se a assinatura da autora, com a inscrição da data: 1976, no canto inferior direito. No canto inferior esquerdo está marcado, em todas, 1/3, indicando que foram feitas três cópias. Desconhecemos, contudo, se estas cópias de facto existem, se todas estão finalizadas (pintadas) e a quem pertencem. O CAM indicou ter recebido apenas uma exemplar. Nas costas, em cima da madeira, encontra-se a inscrição do número de ordem da foto e mais uma vez a data, 1976.

Em suma, perante a impossibilidade de tratamento da obra original e tendo em consideração o alto de valor artístico e histórico da obra, parece-nos que as soluções, do ponto de vista ético, seriam as seguintes: a) destruição do original deteriorado, ficando a réplica, com indicação (inscrição na própria obra) de que foi realizada em 2005, b) arquivo do original, como documento, retirando-o do acervo do museu, passando a figurar a réplica em sua substituição, com a respectiva inscrição; c) destruição da réplica, ficando o original deteriorado na colecção, possivelmente sem possibilidade de exposição pública, o que seria muito semelhante à sua transformação num documento; d) manter a réplica, devidamente identificada, e o original, criando um segundo número de inventário no museu para esta.

Para o museu a situação não é simples. Existem duas obras em vez de uma: a de 1976 e a de 2005, que, com exactidão, é uma réplica da primeira. No entanto, para já, a obra de 1976 continua no atelier de Helena Almeida.

Referimos na primeira parte deste trabalho um caso, relatado por Cornelia Weyer, que apresenta contornos semelhantes<sup>86</sup>. Trata-se da obra de Joseph Beuys da colecção do Museu de Arte Moderna do Centro Pompidou, em Paris, *Infiltration homogène pour piano*

---

<sup>85</sup> Ver Capítulo II da Parte I deste trabalho sobre a questão da autenticidade.

<sup>86</sup> Cornelia Wagner, «Le cas de Joseph Beuys», Conservation et restauration des oeuvres d'art contemporain, Colloque, Paris, École Nationale du Patrimoine, 1994, pgs. 76-87.



à *queue*, de 1966, a que Beuys mandou substituir a capa de feltro do piano por uma nova e pendurar a original na parede, por cima do piano. Criou-se assim, segundo Cornelia Weyer, uma «segunda autenticidade», e foi preciso atribuir um novo número de inventário à peça nova, neste caso a velha cobertura de feltro do Piano<sup>87</sup>.

A semelhança com o caso da obra de Helena Almeida reside não só no facto de terem sido os artistas a conceber a solução e a levá-la a cabo, bem como na criação de um segundo objecto. No caso de Beuys, o segundo objecto não substitui inteiramente o original, como acontece no caso de Helena Almeida. É, por assim dizer, um acrescento, mas ambas «enriquecem» as colecções criando novas peças.

No entanto, a clareza e transparência parece-nos o elo fundamental neste processo, até à data desvalorizado no caso de Helena Almeida. Não tendo sido possível encontrar, até ao presente, uma solução que permita manter a integridade física e estética da obra original, o assumir da situação da réplica, tanto na inscrição de nova datação como na descrição e relato do processo a que a obra foi sujeita na respectiva ficha do museu (fig. 9.9 a 9.12), parece-nos fundamental para evitar equívocos, manter uma relação de confiança com o espectador e evitar a confusão com a ideia de ‘falso’ artístico.

---

<sup>87</sup> Ver Parte I, capítulo II, deste trabalho.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**



«Nada tem realmente importância, nada é irremediável, nada se inscreve.  
E tudo se desenrola sem que os conflitos rebentem, sem que as consciências gritem, e  
porque tudo entra na impunidade do tempo – como se o tempo trouxesse, *imediatamente*,  
no presente, o esquecimento do que está à vista, presente».  
José Gil, *Portugal, Hoje: O Medo de Existir*

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

1. No seu livro, *Portugal, Hoje, O medo de Existir*, o filósofo José Gil, num capítulo intitulado «O país da não-inscrição», afirma que este hábito de não inscrever se relaciona com o medo da afirmação, da acção e da decisão. As razões deste medo são várias e não interessam directamente às considerações finais de um trabalho sobre a preservação da arte contemporânea. Contudo, esta não-inscrição está relacionada com a conservação. A conservação inscreve a obra no tempo: no seu tempo de criação e no tempo da intervenção conservativa.

Se a arte contemporânea tende, como verificámos, para a desmaterialização do suporte ou para a sua relativização, a conservação implica cada vez mais a inscrição da informação, ou seja, a produção de registos documentais da obra ou de aspectos que com ela estejam relacionados, sejam eles escritos, orais, fotográficos ou fílmicos. Interessa salientar que a documentação é uma forma de conservação. Na arte contemporânea mais recente essa documentação está relacionada com o registo dos processos criativos, a semântica dos materiais, as técnicas e as atitudes perante o envelhecimento. Esta questão, central para a preservação de uma memória, material ou cultural, tem sido descurada no âmbito nacional, tanto no que diz respeito ao pensamento como à acção. No campo do pensamento registre-se a quase inexistência de publicações sobre a temática e, do ponto de vista prático, a pouca documentação sobre as obras no seio dos museus.

No âmbito deste trabalho, começámos por procurar documentação existente sobre a realização das peças, nomeadamente fichas de obra que nos dessem informação detalhada sobre estas: materiais, sua origem e semântica, técnicas, processos criativos, exposições em que participou, relatórios de conservação e restauro, condições de apresentação, bibliografia, dados sobre a evolução do estado da peça, documentação fotográfica

específica, normas de embalagem, manuseamento e transporte ou outras informações sobre o percurso da obra ao longo do tempo e no período da sua criação. Olhando para as fichas fornecidas pelos museus, que apresentamos em anexo, verificamos que os dados inscritos nos dão muito pouca informação sobre estas questões.

Naturalmente, esta situação tem explicações várias, entre elas o facto das colecções públicas de arte contemporânea no país serem bastante recentes, com excepção do Museu do Chiado. Este foi durante muitos anos dedicado apenas à colecção de arte portuguesa do século XIX que, como verificámos, apesar de levantar inúmeros problemas de conservação, são diferentes daqueles que se colocam à conservação da arte da segunda metade do século XX. O Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian iniciou a sua colecção no final da década de 70 e o Museu de Serralves inaugurou em Junho de 1999.

Os contactos que efectuámos com os artistas durante o processo de entrevistas proporcionaram, em alguns casos, acesso a arquivos pessoais que revelaram situações não descritas pelos museus e muito menos inscritas nas respectivas fichas de obra. Os exemplos referentes às duas obras de Ana Vieira (Centro de Arte Moderna e Museu de Serralves), analisadas neste trabalho, são paradigmáticos. Ainda que existam registos (cartas, autorizações, aprovações de orçamentos, entre outros), não se faz o cruzamento da informação em lugar em que esta possa ser consultada com consequências úteis para a conservação e restauro das peças ou para a investigação em história da arte.

2.1 A partir do momento em que constatámos que, em geral, a arte contemporânea desafia o paradigma da conservação da materialidade, não apenas na sua criação (pelos artistas) mas também na sua conservação (pelos museus e seus responsáveis), verificámos que a condição de permanência física das obras não passa muitas vezes pelo seu restauro mas sim pela sua re-materialização. Foi o que aconteceu com peças de alguns artistas aqui estudados como Ana Vieira, Alberto Carneiro, Noronha da Costa, João Vieira e mesmo Lourdes Castro e René Bertholo, no âmbito de exposições antológicas ou retrospectivas. Ou seja, as exposições antológicas ou retrospectivas de alguns autores, realizadas recentemente, terão sido responsáveis pelo “salvamento” *in extremis* de muitas obras, ainda que o tipo de preservação efectuada possa ser, em casos específicos, altamente discutível. Naturalmente, nos casos em que a obra implica uma maior relação com a sua

materialidade, como acontece na pintura-objecto de Henrique Ruivo ou nas Caixas de Lourdes Castro, situações em que o aspecto autográfico é determinante, o restauro será a única solução possível. Contudo, tanto em caso de re-materialização como de restauro, a ausência de dados nas instituições museológicas, significando a ausência de uma conservação preventiva de carácter informacional, compromete seriamente o futuro das peças.

2. Esta questão leva-nos a uma outra de carácter teórico, que se prende com as definições de originalidade e autenticidade. Lembremos que originalidade e autenticidade são, como foi referido ao longo do texto, conceitos muitas vezes sobrepostos erradamente. Ainda que tenhamos que abdicar da originalidade material da obra, não temos que abdicar da sua autenticidade. Terá o «Canavial» de Alberto Carneiro perdido a sua autenticidade ao ser instalado com outros materiais na exposição do Museu de Arte Contemporânea do Funchal em 2003?<sup>1</sup> Certamente que não, mas uma das razões por que isso não aconteceu ficou a dever-se ao envolvimento directo do artista em todo o processo. O mesmo aconteceu com a «Casa» de Ana Vieira na exposição de 1998 em Serralves e com os objectos de Noronha da Costa na exposição do Centro Cultural de Belém, entre outros. Todas estas obras, tendo sido alvo de alterações materiais que implicaram mudanças no material original, acabaram por permanecer esteticamente, formalmente e conceptualmente.

No entanto, isso só aconteceu porque os artistas estavam vivos e activos. Na altura em que estes deixarem de poder estar presentes, ou se procedeu previamente à documentação dos processos criativos ou não existe outra solução ética se não a desistência relativamente a estas obras. É possível, recorrendo aos recentes métodos de exame e análise, compreender materialmente e por vezes tecnicamente as obras; no entanto, toda a faceta artística e cultural destas ficará irremediavelmente perdida sem o registo documental das peças.

3. O aspecto que se revelou mais importante ao longo do trabalho foi o da investigação dos processos criativos. Quando falamos de processo criativos referimo-nos a dois momentos específicos: o que precede a materialização da obra, aquele que gera a ideia, e o seguinte, que inclui os passos da sua concretização. O processo criativo é mental e material e por isso se poderá afirmar que nele reside o cerne da obra. É por essa razão que podemos

---

<sup>1</sup> Ver Parte II, capítulo V deste trabalho.

concluir que a autenticidade não é física, nem se pode resumir a qualquer noção de originalidade material, mas poderá ser assegurada pela investigação e documentação do processo criativo, realizado a partir do ponto de vista autoral. As situações analisadas levam-nos a concluir que o conhecimento e domínio dos processos criativos fornecem mais e melhores bases para a re-materialização da generalidade das obras de arte contemporânea realizadas com materiais e técnicas não tradicionais. Neste sentido, torna-se fundamental proceder a uma história da arte aplicada ao objectivo concreto da conservação, documentando activamente, em vida do artista, a memória dos processos criativos. Na realidade, a necessidade de produção de registos sobre as obras, em ligação aos seus contextos, não é apenas uma exigência prévia ao restauro, mas muitas vezes uma alternativa a este, uma forma de legar a memória da obra.

3. A investigação dos processos tem uma relação intensa com a história da arte que interessa aprofundar. Os conservadores e teóricos que estudaram recentemente a preservação de arte contemporânea apontaram para o facto dos danos e envelhecimento atingirem as obras mais cedo do que é comum, antes de ter havido uma interpretação de história da arte estável e consensual<sup>2</sup>.

Recordemos que nos anos 90, a *Technical Art History* se apresentou como um novo campo da História da Arte, fundindo, por assim dizer, a tradição da *Connoisseurship* com os métodos de exame e análise desenvolvidos pela ciência e a tecnologia. Através da *Technical Art History* tem-se lançado alguma luz sobre processos de criação artística, mas essencialmente sobre as técnicas e os materiais utilizados pelos grandes mestres.<sup>3</sup> No que diz respeito à arte contemporânea, esta vertente da história da arte tem sido particularmente aplicada à pintura do século XX e aos plásticos. No entanto, como diz Rosalind Krauss, a chamada *post-medium condition*<sup>4</sup> tornou-se uma realidade a partir da década de 60 do século XX, o que implicou relegar para segundo plano o denominado “technical support”. Isto significa, como vimos, que os criadores não procuram um meio específico nem um suporte para as suas obras. Esse suporte, que é afinal o veículo material da obra de arte,

---

<sup>2</sup> Ver Parte I, capítulo II deste trabalho.

<sup>3</sup> Rita Macedo, <http://www.apha.pt/boletim5/pdf/1-RitaMacedo.pdf>

<sup>4</sup> Ver Rosalind Krauss, «A Voyage on the North Sea». *Art in the Age of Post-Medium Condition*, Londres, Thames & Hudson, 1999 e, da mesma autora, «Two Moments from the Post-Medium Condition», *October*, nº116, Primavera de 2006, pgs. 55-62

tem uma importância secundária, uma vez que no âmbito do processo criativo o conceito da obra é muitas vezes independente desse suporte.<sup>5</sup>

Se a *Technical Art History* investe numa ligação entre os métodos da história da arte e os objectivos da conservação material, neste contexto da arte dos anos 60 em diante torna-se necessária uma história da arte aplicada aos objectivos da preservação mas não, como ficou claro, no aspecto material e sim no âmbito cultural. As ciências sociais e humanas, no contexto das teorias pós estruturalistas, puseram em causa o ponto de vista do autor, descredibilizando-o até certo ponto, em prol de um discurso hermenêutico ou centrado na recepção da obra de arte. As vantagens da hermenêutica e da estética da recepção são inúmeras e a sua contribuição para o desenvolvimento das ciências sociais e humanas incalculável, todavia é evidente que não esgotam as necessidades de preservação do sentido destas obras, em alguns casos (como acontece por exemplo na chamada arte efémera) o único aspecto preservável das mesmas.<sup>6</sup>

5. Metodologicamente, para chegar à definição dos processos criativos não há um questionário modelo que possa servir de base. Existe sim um conjunto de passos a seguir. Em primeiro lugar, o conhecimento material da obra e o levantamento de informações visuais, críticas, historiográficas e de toda a documentação existente, incluindo textos do autor, entrevistas, fotografias, filmes. É apenas com base nessa informação que se torna possível construir o questionário que investiga o processo criativo. Este tem de ser identificado em cada obra ou grupo de obras, do ponto de vista material e estético. Para citar um exemplo, é possível agrupar as obras de Helena Almeida, deste ponto de vista, em vários núcleos, um que inclua obras em fotografia, outro obras em fotografia com pintura, ou obras em fotografia com fio crina, entre outros. Ou seja, nos casos em que há nas obras dos artistas denominadores comuns, do ponto de vista material. Ainda que não seja possível encontrar este denominador comum entre vários artistas diferentes, é contudo possível encontrar alguns no seio da obra de cada artista.

5.1 Ao longo do trabalho realizado, verificámos que a tarefa de auscultação do artista não é simples. Para além de ser necessário trabalhar casuisticamente, surgem outras dificuldades, uma das quais reside no facto dos artistas raramente estarem preparados para responder às

---

<sup>5</sup> Rita Macedo, <http://www.apha.pt/boletim/boletim5/pdf/1-RitaMacedo.pdf>

<sup>6</sup> Rita Macedo, <http://www.apha.pt/boletim/boletim5/pdf/1-RitaMacedo.pdf>



questões que poderão ajudar a definir essa relação entre estética, conceito e materialidade. Numa entrevista a Pedro Lapa, o director do Museu do Chiado afirmou verificar que os artistas portugueses ainda são bastante imaturos no que se refere a estas questões, facto que pudemos comprovar ao longo deste trabalho. Acreditamos que esta imaturidade releva acima de tudo da falta de experiência, ou seja, da falta de solicitação exterior para responder a questões que impliquem relacionar aspectos de natureza estética e conceptual com outros de natureza material.

Verificámos também que o levantamento rigoroso dos materiais utilizados por cada artista, no âmbito das entrevistas, não é exequível ou fiável, devendo estas considerações finais apontar para este facto, uma vez que ficámos certos de que ao fim de alguns anos os autores raramente se lembram com rigor dos materiais que utilizaram. Na realidade, essa informação dificilmente poderia ser rigorosa, dado que os artistas conseguem por vezes identificar marcas de materiais ou a sua origem, mas muito raramente vão além. Neste caso, só as ciências exactas, com base em métodos de exame e análise, poderão dar resposta certa e objectiva. No entanto, a investigação da semântica dos materiais utilizados, ou seja, as razões, do ponto de vista da significação, que levaram o artista a escolher determinado material foi uma tarefa que realizámos, do nosso ponto de vista, com sucesso.

6. Gostaríamos de terminar com dois projectos para o futuro da preservação da arte produzida a partir da segunda metade do século XX. Insistimos na importância da formação, não tanto de um conservador-restaurador mas de um conservador-registador com uma formação multifacetada, que possa dar resposta aos problemas da documentação e às exigências de uma comunidade complexa, com intervenientes ou actores com formações diversas e pontos de vista divergentes. Se é necessário, como lembram alguns autores, voltar a definir restauro quando se fala de arte contemporânea, uma vez que esta envolve especialidades como a electrónica ou a mecânica que o conservador-restaurador tradicional, em geral, não domina, pensamos que é preciso, antes de tudo definir um perfil para o conservador-registador de arte contemporânea, tendo em conta que este profissional deverá receber uma formação com quatro vertentes complementares: uma na área de arquivística e biblioteca digital, outra na área dos materiais, outra na área de história da arte contemporânea, que lhe dará a possibilidade de partilhar a linguagem e pontos de vista dos diversos intervenientes no processo de decisão, e finalmente uma quarta nas metodologias da antropologia, dada a experiência desta área na preservação de bens

intangíveis. A tarefa deste profissional será a de estabelecer o interface entre o domínio da conservação e o da História da arte e curadoria, anulando esse dualismo entre o físico e o intelectual e criando a ponte que poderá responder aos desafios da arte contemporânea. Esse será um profissional preparado para uma conservação do intangível, um profissional que, conhecendo os problemas da materialidade, possa dar resposta às necessidades de preservação da arte contemporânea que identificámos ao longo deste trabalho.

Na realidade, identificámos sérias dificuldades de comunicação no seio da comunidade que se estrutura em torno da arte contemporânea. No que diz respeito à preservação de arte realizada com materiais não tradicionais, a relação entre o director de museu, comissário de exposição, crítico de arte, historiador e conservador-restaurador é tensa e pouco frutífera. O conservador-restaurador de formação tradicional não dialoga de forma clara com os outros membros desta comunidade. Toda a sua formação foi, naturalmente, orientada de acordo com princípios éticos, já referidos neste trabalho, que pressupõem o primado do material original, a durabilidade, originando alguma rigidez na concepção de projectos de intervenção sempre pautados por critérios muitas vezes discutíveis (mas não discutidos) de autenticidade ou reversibilidade. Por seu lado, o comissário ou muitas vezes o director de museu estão preocupados com outros valores. Advogam que para que a obra se mantenha viva e autêntica e para que possa sobreviver à experiência estética é preciso sacrificar a materialidade, substituir, repintar e frequentemente destruir para voltar a reconstruir.<sup>7</sup>

É certo que, como foi referido no texto,<sup>8</sup> um novo pensamento sobre a conservação tem surgido do ponto de vista teórico nos últimos dez a quinze anos, relativizando conceitos de autenticidade (conferência de Nara, 1994), desmistificando a noção de reversibilidade (Appelbaum, 1994), desmascarando o seu carácter objectivista e puramente científico (Avrami et al., 2000; Muñoz Viñas, 2003), chamando a atenção para a necessidade de conservação dos aspectos intangíveis (Convenção para a Salvaguarda do Património Intangível, UNESCO, 2003), entre outros; no entanto, para além destes constituírem ainda meramente aspectos teóricos, sem estudos reais de implementação prática, a formação do conservador-restaurador ainda não os interiorizou. Neste caso, a conservação de arte

---

<sup>7</sup> Rita Macedo, «The artist, the curator, the restorer and their conflicts within the context of conservation of contemporary art», in *Theory and Practice in Conservation. A tribute to Cesare Brandi* (Proceedings) (coord. J. Delgado Rodrigues & J. M. Mimoso), Lisboa, LNEC, 2006, pgs. 393-398.

<sup>8</sup> Ver Parte I, Capítulo II deste trabalho.

contemporânea necessita absolutamente de integrar esta teoria na definição de um perfil de conservador que, repetimos, para a arte contemporânea da segunda metade do século XX, será um conservador-registador.

7. Durante o trabalho, começou a ganhar corpo a ideia de criação de uma espécie de museu virtual, ou seja, um espaço na internet concebido para a preservação de arte contemporânea no âmbito do qual se reuniriam, em grupos específicos, obras de artistas portugueses, documentação do ponto de vista autoral, crítico e historiográfico. O projecto tem como referência as experiências pioneiras de capturar as intenções dos artistas (INCCA, 1999), documentar rigorosamente instalações (*Inside Installations*, 2004-2007), reunir registos documentais sobre obras efémeras (*Archiving the Avantgarde*, 2003) referidos neste trabalho.<sup>9</sup> Está também já em curso um projecto português, intitulado *Anamnese*, da responsabilidade do crítico Miguel Von Hafe Pérez (iniciado em 2002 e disponibilizado ao público em Outubro de 2006), com alguma relação com as questões aqui desenvolvidas, ainda que com orientação diferente. Este último, definido como uma «plataforma digital sobre arte contemporânea de/em Portugal entre 1993 e 2003» visa «suprir a inexistência no nosso país de uma ferramenta de trabalho dirigida aos estudiosos e ao público em geral que conglomerar informação visual e escrita produzida pelos inúmeros indivíduos e instituições que activamente desenharam o perfil de um contexto em franco desenvolvimento». *Anamnese* visa assim constituir «um mega-arquivo da actividade das instituições e dos artistas portugueses», sendo que «a mais valia do projecto advém do facto dessa informação se encontrar dispersa, numa condição de difícil acesso e, em muitos casos, carecer de divulgação».<sup>10</sup>

O projecto que pretendemos desenvolver está, por um lado, mais próximo da base de dados da INCCA porque mais orientado para o registo do ponto de vista do autor, mas também como base de dados para a conservação e restauro. *Inside installations* tem, contudo, uma componente importante: se a base de dados da INCCA é completada por todos os membros que queiram aderir, *Inside Installations* consiste num projecto que tem como base a internet, mas no qual os intervenientes são limitados e o estudo determinado a priori. No entanto, o nosso objectivo é também o de fornecer uma face visível deste trabalho,

---

<sup>9</sup> Ver Parte I, capítulo II deste trabalho.

<sup>10</sup> Miguel von Hafe Pérez, <http://anamnese.pt/proj>

escolhendo obras de autores portugueses e reunindo toda a documentação em torno deles. Ao contrário da INCCA, o nosso objectivo é o de criar um museu virtual, museu na sua dupla vertente de apresentação pública e de preservação, mas à sua semelhança, procurar-se-á acima de tudo documentar o ponto de vista aural. O aspecto fundamental é o de registar e documentar o processo de criação da obra, o que implica a realização de entrevistas com os artistas em torno de cada obra ou núcleo de obras que apresentem características estéticas comuns, definindo-se um questionário específico que aborde temas centrados nos processos criativos, materiais e técnicas, sempre com uma parte referente ao pensamento do autor relativa à questão do envelhecimento. A documentação visual, com um registo tridimensional da obra, seria uma componente decisiva. Toda a parte relativa à recepção da obra, textos críticos e historiográficos constitui a outra vertente, que se relaciona com a primeira mas que funciona, desde logo, como um ponto de partida para a elaboração dos questionários. Recolhem-se as informações, tratam-se e disponibilizam-se ao público. Ainda que se possa considerar a existência de uma parte não acessível a este, todo o trabalho será orientado para fornecer um museu virtual ao público, funcionando também como uma base para historiadores de arte, ao mesmo tempo que se trabalha toda a documentação em torno do autor. Naturalmente, o passo seguinte, necessário para a concretização deste projecto, será a estruturação de um modelo informático de catalogação.

Seria determinante que este projecto se iniciasse com duas vertentes temporais simultâneas, mas assumidamente diferentes. Partindo da formação de uma espécie de conselho consultivo, constituído por historiadores, conservadores-restauradores, críticos de arte e pessoas ligadas a instituições museológicas, definir-se-iam, do ponto de vista cronológico, dois conjuntos de artistas, o primeiro, incluindo os artistas activos mais velhos e, o segundo, os artistas mais novos. O desenvolvimento do trabalho levaria mais tarde ao encontro de ambas as vias.

Este projecto, bem como o trabalho desenvolvido no espaço desta dissertação, pretende acima de tudo criar n' «O país da não-inscrição» uma ferramenta contra a mortalidade sempre eminente da arte contemporânea. O medo subjacente a esta «não inscrição», de que fala José Gil, relacionado com a dificuldade de desafiar estruturas e modos de pensamento estabelecidos há longo tempo, estará na origem da perda ou dispersão de informação, determinante se não para a sobrevivência da expressão física da arte contemporânea da segunda metade do século XX, pelo menos para a sobrevivência do seu carácter artístico.



## **BIBLIOGRAFIA**



## BIBLIOGRAFIA DE CONSERVAÇÃO E RESTAURO

### Volumes

- AA.VV., *Arte Contemporânea: Conservazione e Restauro* (Coord. Sergio Angelucci), Florença, Nardini Editore, 1994.
- AA.VV., *Code of Ethics for Museums: Ethical principles for all who work for govern museums in UK*, Londres, Museum Association, 2002.
- [http://www.museumsassociation.org/asset\\_arena/text/cs/code\\_of\\_ethics.pdf](http://www.museumsassociation.org/asset_arena/text/cs/code_of_ethics.pdf), acesso 30.11.04.
- AA.VV., *Collecting the New: Museums and Contemporary Art* (Coord. B. Altshuler), Princeton-Oxford, Princeton University Press, 2005.
- AA.VV., *Colloque: Conservation et restauration des oeuvres d'art contemporain*, Paris, Ecole Nationale du Patrimoine, 1994.
- AA.VV., *Conservare L'Arte Contemporânea* (Coord. Lídia Righi), Florença, Nardini Editore, 1992.
- AA.VV., *Contemporary Art: Creation, Curation, Collection and Conservation. Proceedings of Conference held at the Irish Museum of Modern Art* (Coord. Claire Gogarty e Zoe Reid), Dublin, IPCRA, 2002.
- AA.VV., *Durability and Change: The Science, Responsibility, and Cost of Sustaining Cultural Heritage* (Coord. W. E. Krumbein, P. Brimblecombe, D. E. Cosgrove e S. Staniforth), Wiley, 1994.
- AA.VV., *From Marble to Chocolate: The Conservation of Modern Sculpture* (Coord. Heuman, Jackie), Conferência Tate Gallery 18-20 Setembro de 1995, Londres, Archetype, 1995.
- AA.VV., *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage, Readings in Conservation* (Coord. Nicolas Stanley Price, M. Kirby Talley Jr e Alessandra Melucco Vaccaro), Los Angeles, Getty Conservation Institute, 1996.
- AA.VV., *La Restauration des Objets D'art La restauration des objets d'art: Aspects juridiques et éthiques* (Coord. Quentin Byrne-Sutton, Marc-André Renold e Beatrice Rötheli-Mariotti), Encontro 17 Outubro 1994, Paris, La Bibliothèque des Arts, 1995.
- AA.VV., *Material Matters: The Conservation of Modern Sculpture* (Coord. Jackie Heuman), Londres, Tate Gallery Publishing, 1999.
- AA.VV., *Modern Art, New Museums: Contributions to the Bilbao Congress* (Coord. Ashok Roy e Perry Smith), Congresso 13-17 Setembro de 2004, Londres, The International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, 2004.
- AA.VV., *Modern Art: Who Cares?: An interdisciplinary research project and an international symposium on the conservation of contemporary art* (Coord. Ijsbrand Hummelen e Dionne Sillé), Beeldrecht Amstelveen, The Foundation for the Conservation of Modern Art / The Netherlands Institute for Cultural Heritage, 1999.
- AA.VV., *Modern Works, Modern Problems?* (Coord. Alison Richmond), Actas da Conferência, Londres, Tate Gallery, 1994.
- AA.VV., *Mortality - Immortality: The Legacy of 20th Century Art* (Coord. Miguel Angel Corzo), Los Angeles, The Getty Conservation Institute, 1999.
- AA.VV., *Nara Conference on Authenticity in relation to the World Heritage Convention*, Proceedings, UNESCO World Heritage Centre / Agency for Cultural Affairs, ICCROM, ICOMOS, Nara (Japão), 1995.
- AA.VV., *Too Much Stuff: Disposal from Museums*, National Museum Director's Conference, Londres, Imperial War Museum, 2003.
- [http://nationalmuseums.org.uk/images/publications/too\\_much\\_stuff.pdf](http://nationalmuseums.org.uk/images/publications/too_much_stuff.pdf)
- AA.VV., *Permanence Through Change: The Variable Media Approach*, Nova Iorque / Montreal, Guggenheim / Fondation Daniel Langlois, 2003.
- AA.VV., *Rational Decision-Making in the Preservation of Cultural Property*, Berlim, Dahlem University Press, 2001.
- AA.VV., *Shared Responsibility: Proceedings of a Seminar for Curators and Conservators*, Ottawa, National Gallery, 1990.



- AA.VV., *Saving the twentieth century: The conservation of modern materials. Proceedings of a conference Symposium'91* (Coord. David W. Grattan), Conferência 15-20 Setembro de 1991, CCI, Ottawa, 1993.
- AA.VV., *Values and Heritage Conservation: Research Report* (Coord. Erica Avrami, Randall Manson e Marta della Torre), Los Angeles, The Getty Conservation Institute, 2000.
- ALBANO, Albert, «Art in Transition», in *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage* (Coord. Nicholas Price, M. Talley Jr., A. Melucco Vaccaro), Los Angeles, Getty, 1996, pp. 176-184.
- ALTHÖFER, Heinz, *Il Restauro delle Opere D'Arte Moderna e Contemporanea*, Florença, Nardini Editore, 1991.
- ANGELUCCI, Sergio, «Introduzione», in *Arte Contemporanea, Conservazione e Restauro* (Coord. Sergio Angelucci), Fiesole, Nardini Editori, 1994, pp. 13-16.
- BALDINI, Humberto, *Teoría de la restauración y unidad metodológica*, vol. I, Florença, Nardini, 1997.
- BEUNEN, Annemarie, «Proceedings», in *Modern Art: Who Cares?: An interdisciplinary research project and an international symposium on the conservation of contemporary art* (Coord. Ijsbrand Hummelen e Dionne Sillé), Beeldrecht Amstelveen, The Foundation for the Conservation of Modern Art / The Netherlands Institute for Cultural Heritage, 1999, pp. 412-413.
- BRANDI, Cesare, *Teoria do Restauro*, Lisboa, Edições Orion, 2006.
- BRANDI, Cesare, *Théorie de la restauration*, Paris, Éditions du Patrimoine, s.d (1ª ed. 1963).
- BURNSTOCK, Aviva, MORGAN, Sara, «A database of artists' materials from paintings at the Courtauld Institute of Art», in *ICOM 13<sup>th</sup> Triennial Meeting Rio de Janeiro* (pre-prints), Encontro 22-27 Setembro 2002, Londres, James & James, vol I, 2002, pp. 261-268.
- CALVO, Ana, *Conservación y Restauración. Materiales, técnicas e procedimientos: De la A a Z*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1997.
- CASTRILLO, Erich Gantzert, «The Archive of Techniques and Working Materials Used for Contemporary Artists», in *Mortality – Immortality: The Legacy of 20th Century Art* (Coord. Miguel Angel Corzo), Los Angeles, The Getty Conservation Institute, 1999, pp. 127-130.
- CHIANTORE, Oscar, RAVA, Antonio, *Conservare l'arte contemporanea, problemi, metodi, materiali, ricerca*, Milão, Electa, 2005.
- CHOAY, Françoise, *Le Allégorie du Patrimoine*, Paris, Éditions du Seuil, 1996 (1ª ed. 1992).
- CLARK, Jane, «Conservation documentation at the National Museums of Scotland», in *ICOM 13<sup>th</sup> Triennial Meeting Rio de Janeiro* (pre-prints), Encontro 22-27 Setembro 2002, Londres, James & James, vol I, 2002, pp. 269-274.
- CLAVIR, Miriam, «Preserving conceptual integrity: Ethics and theory in preventive conservation», in *Preventive conservation practice, theory and research: Preprints of the contributions to the Ottawa congress* (Coord. Ashok Roy, Perry Smith), Londres, International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, 1994, pp. 53-57.
- COHEN, Dany, «Etat de la doctrine et de la jurisprudence relatives aux droit des artistes», in *Conservation Restauration des Oeuvres d'Art Contemporain*, Nancy, Ecole Nationale du Patrimoine, 1994, pp. 59-71.
- CONSTANTINE, Mildred, «Preface», in *Mortality – Immortality: The Legacy of 20th Century Art* (Coord. Miguel Angel Corzo), Los Angeles, The Getty Conservation Institute, 1999, pp. IX-XIII.
- DAVIES, Laura, HEUMANN, Jackie, «Meaning Matters: Collaborating with Contemporary Artists», in *Modern Art, New Museums: Contributions to the Bilbao Congress* (Coord. Ashok Roy e Perry Smith), 13-17 Setembro 2004, Londres, The International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, 2004, pp. 30-33.
- FELIX, Michel Favre, «Une Analyse des codes d'éthique de la conservation-restauration», in *La Déontologie de la Conservation-Restauration (vers 2004)*, Paris, Aripa, 2004.
- FISKE, Tina, «'The Nation's Equipment': Funding Conservation Provision and Training for Museums and Galleries in the U.K., 1969-1984», in *ICOM 13<sup>th</sup> Triennial Meeting Rio de Janeiro* (pre-prints), 22-27 Setembro 2002, Londres, James & James, vol I, 2002.
- FISKE, Tina, *Taking Stock, A study of the Acquisition and Long Term Care of 'Non-Traditional' Contemporary Artworks by British Regional Collections 1979 – Present*, Tese de Doutoramento apresentada na Universidade de Glasgow, Faculty of Arts, Glasgow, 2004 (exemplar policopiado).

GÖTZ, Stephan, *American artists in their New York studios: Conversations about the creation of contemporary art*, Cambridge-Massachusetts, Center for Conservation and Technical Studies, Harvard / University Art Museums, 1992.

GULDEMOND, Jaap, «Artificial Respiration», in *Modern Art: Who Cares?: An interdisciplinary research project and an international symposium on the conservation of contemporary art* (Coord. Ijsbrand Hummelen e Dionne Sillé), Beeldrecht Amstelveen, The Foundation for the Conservation of Modern Art / The Netherlands Institute for Cultural Heritage, 1999, pp. 79-81.

HERMENS, Erma, «Proceedings Group II», in *Modern Art: Who Cares?: An interdisciplinary research project and an international symposium on the conservation of contemporary art* (Coord. Ijsbrand Hummelen e Dionne Sillé), Beeldrecht Amstelveen, The Foundation for the Conservation of Modern Art / The Netherlands Institute for Cultural Heritage, 1999, pp. 397-399.

HUMMELEN, Ijsbrand, «The Conservation of Contemporary Art: New Methods and Strategies», in *Mortality – Immortality: The Legacy of 20th Century Art* (Coord. Miguel Angel Corzo), Los Angeles, The Getty Conservation Institute, 1999, pp. 171-174.

HUMMELEN, Ijsbrand, SILLÉ, Dionne, BEERKENS, Lydia, «Reconstruction of a Moving Life», in *Modern Art: Who Cares?: An interdisciplinary research project and an international symposium on the conservation of contemporary art* (Coord. Ijsbrand Hummelen e Dionne Sillé), Beeldrecht Amstelveen, The Foundation for the Conservation of Modern Art / The Netherlands Institute for Cultural Heritage, 1999, pp. 23-31.

HUMMELEN, Ijsbrand, MENKE, Nathalie, PETROVIC, Daniela, SILLÉ, Dionne, SCHOLTE, Tatja, «Towards a method for artists' interviews related to conservation problems and contemporary art», in *ICOM 12<sup>th</sup> Triennial meeting Lyon* (pre-prints), Encontro 29 Agosto-3 Setembro 1999, vol. 1, ICOM, Committee for conservation, London, James & James, 1999, pp. 312-317.

HUMMELEN, Ijsbrand, SCHOLTE, Tatja, «Sharing knowledge for the Conservation of Contemporary Art: Changing Roles in a Museum Without Walls?», in *Modern Art, New Museums: Contributions to the Bilbao Congress* (Coord. Ashok Roy e Perry Smith.), 13-17 Setembro 2004, Londres, The International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, 2004, pp. 208-214.

INABA, Nobuko, «What is the test of Authenticity for Intangible Properties?», in *Nara Conference on Authenticity in relation to the World Heritage Convention*, Proceedings, UNESCO World Heritage Centre / Agency for Cultural Affairs, ICCROM, ICOMOS, Nara (Japão), 1995.

IPPOLITO, Jan, «Accommodating the Unpredictable: The Variable Media Questionnaire», in *Permanence Through Change* (Coord. Alain Depocas, Jon Ippolito e Caitilin Jones), Nova Iorque / Montreal, Guggenheim Museum / Fondation Daniel Langlois, 2003.

KABEL, Jan, «Copyright and Conflicting Interests» in *Modern Art: Who Cares?: An interdisciplinary research project and an international symposium on the conservation of contemporary art* (Coord. Ijsbrand Hummelen e Dionne Sillé), Beeldrecht Amstelveen, The Foundation for the Conservation of Modern Art / The Netherlands Institute for Cultural Heritage, 1999, pp. 406-407.

JOKILEHTO, Jukka, «Authenticity: a general framework for the concept», in *Nara Conference on Authenticity in relation to the World Heritage Convention*, Proceedings, UNESCO World Heritage Centre / Agency for Cultural Affairs, ICCROM, ICOMOS, Nara (Japão), 1995.

LAKE, Susan, ORDONEZ, Eugena, SCHILLING, Michael, «A Technical Investigation of Paints Used by Jackson Pollock in His Drip or Poured Paintings», in *Modern Art, New Museums: Contributions to the Bilbao Congress* (Coord. Ashok Roy e Perry Smith), 13-17 Setembro 2004, Londres, The International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, 2004, pp. 137-141.

LARSEN, Knut Einar, «Preface», in *Nara Conference on Authenticity in relation to the World Heritage Convention*, Proceedings, UNESCO World Heritage Centre / Agency for Cultural Affairs, ICCROM, ICOMOS, Nara (Japão), 1995.

LAURENSEN, Pip, «The Conservation and Documentation of Video Art», in *Modern Art: Who Cares?: An interdisciplinary research project and an international symposium on the conservation of contemporary art* (Coord. Ijsbrand Hummelen e Dionne Sillé), Beeldrecht Amstelveen, The

- Foundation for the Conservation of Modern Art / The Netherlands Institute for Cultural Heritage, 1999, pp. 263-271.
- LAURENSEN, Pip, «The Mortal Image», in *Material Matters*, Londres, Tate Gallery, 1999.
- LAURENSEN, Pip, «The Management of Display Equipment in Time-based Media Installations», in *Modern Art, New Museums: Contributions to the Bilbao Congress* (Coord. Ashok Roy e Perry Smith), 13-17 Setembro 2004, Londres, The International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, 2004, pp. 49-53.
- LEARNER, Tom; MORGAN, Lyndsey; ROLFE, Melanie, «Saving the New Generation for the Next Generation: Traditional Approaches and Radical Solutions in the Conservation of Large Painted Sculpture of the 1960's», in *Tradition and innovation: Advances in conservation. Contributions to the IIC Melbourne Congress* (Coord. Ashok Roy e Perry Smith), Congresso 10-14 Outubro 2000, Londres, International Institute for Conservation, 2000.
- LEMOINE, Serge, «Conclusion», in *Conservation et restauration des oeuvres d'art contemporain*, Nancy, Ecole National du Patrimoine, 1994, pp. 271-280.
- LOWENTHAL, David, «Changing Criteria of Authenticity», in *Nara Conference on Authenticity in relation to the World Heritage Convention*, Proceedings, UNESCO World Heritage Centre / Agency for Cultural Affairs, ICCROM, ICOMOS, Nara (Japão), 1995.
- MACEDO, Rita, «Aspectos da Especificidade da Arte Contemporânea na Conservação e Restauro», in *4º Encontro do IPCR: A História, A Formação e as Boas Práticas em Conservação e Restauro*, Lisboa, Instituto Português de Conservação e Restauro, 2005. (CD Rom)
- MACEDO, Rita, «The artist, the curator, the restorer and their conflicts within the context of conservation of contemporary art», in *Theory and Practice in Conservation: A tribute to Cesare Brandi* (Coord. Delgado Rodrigues & J.M. Mimoso), Proceedings, LNEC, 2006, pp. 393-398.
- MAGALHÃES, Andreia, *A Imagem em Movimento nos Museus de Arte Contemporânea: Proposta para um Modelo de Catalogação como Estratégia de Preservação*, Tese de Mestrado em Cultura e Comunicação, apresentada na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, 2006 (exemplar policopiado).
- MANCUSI-UNGARO, Carol, «Original Intent: The Artist's Voice», in *Modern Art: Who Cares?: An interdisciplinary research project and an international symposium on the conservation of contemporary art* (Coord. Ijsbrand Hummelen e Dionne Sillé), Beeldrecht Amstelveen, The Foundation for the Conservation of Modern Art / The Netherlands Institute for Cultural Heritage, 1999, p. 391.
- MANCUSI-UNGARO, Carol, «Working with artists in order to preserve their original intent», in *Modern Art: Who Cares?: An interdisciplinary research project and an international symposium on the conservation of contemporary art* (Coord. Ijsbrand Hummelen e Dionne Sillé), Beeldrecht Amstelveen, The Foundation for the Conservation of Modern Art / The Netherlands Institute for Cultural Heritage, 1999, pp. 392-393.
- MAZZONI, Tiziana, «All'Origine del Problema Conservativo dell'Arte Contemporanea, La Pittura del XIX Sécolo. Materiali. Technique. Alterazione», in *Arte Contemporânea, Conservazione e Restauro* (Coord. Sergio Angelucci), Fiesole, Nardini Editori, 1994, pp. 17-36.
- MAYER, Ralph, *A Dictionary of Art Terms and Techniques*, Harper and Row Publishers, New York, 1969.
- MAYNÉS, Pau, «Documenting conservation through oral history: a case study», in *ICOM 13<sup>th</sup> Triennial Meeting Rio de Janeiro* (pre-prints), Encontro 22-27 Setembro 2002, Londres, James & James, vol. I, 2002, pp. 172-175.
- MIGUEL, Ana M<sup>a</sup> Macarrón, MOZO, Ana González, «Teorías y Criterios em Restauración Arquitectónica», in *La Conservación y la Restauración en el Siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, 2004, pp. 137-164.
- MONTORSI, Paolo, «Una Teoria Del Restauro Contemporaneo», in *Conservare L'Arte Contemporanea* (Coord. Lidia Righi), Fiesole, 1992.
- MUÑOZ VIÑAS, Salvador, *Contemporary Theory of Conservation*, Oxford, Elsevier Butterworth-Heinemann, 2005.
- MUÑOZ VIÑAS, Salvador, *Teoria Contemporânea de la Restauración*, Madrid, Editorial Síntesis, 2003.

PEEK, Marja, BROKERHOF, Agnes W., «Proceedings», in *Modern Art: Who Cares?: An interdisciplinary research project and an international symposium on the conservation of contemporary art* (Coord. Ijsbrand Hummelen, Dionne Sillé), Beeldrecht Amstelveen, The Foundation for the Conservation of Modern Art / The Netherlands Institute for Cultural Heritage, 1999, pp. 388-390.

PETZET, Michel, «'In the full richness of authenticity': The Test on Authenticity and the New Cult of Monuments», in *Nara Conference on Authenticity in relation to the World Heritage Convention*, Proceedings, UNESCO World Heritage Centre / Agency for Cultural Affairs, ICCROM, ICOMOS, Nara (Japão), 1995.

PHILIPPOT, Paul, *Pénétrer l'art, restaurer l'oeuvre, une vision humaniste: Hommage en forme de florilège*, Bruxelles, C. Périer-D'Ieteren, 1990.

REESE, Thomas F., «Andy Goldsworthy's New Ruins», in *Mortality – Immortality: The Legacy of 20th Century Art* (Coord. Miguel Angel Corzo), Los Angeles, The Getty Conservation Institute, 1999, pp. 25-34.

ROLFE, Melanie; MORGAN, Lyndsey; LEARNER, Tom, «Saving the new generation for the next generation: Traditional approaches and radical solutions in the conservation of large painted sculpture of the 1960s» in *Tradition and innovation: Advances in conservation. Contributions to the IIC Melbourne Congress* (Coord. Ashok Roy e Perry Smith), Congresso 10-14 Outubro 2000, Londres, International Institute for Conservation, 2000, pp. 161-165.

SCHIMMEL, Paul, «Intentionality and Performance-Based Art», in *Mortality – Immortality: The Legacy of 20th Century Art* (Coord. Miguel Angel Corzo), Los Angeles, The Getty Conservation Institute, 1999, pp. 135-140.

SCHINZEL, Hiltrud, *Touching Vision: Essays on Restoration Theory and the Perception of Art*, Bruxelles, VUB University Press, 2004.

SHEIDEMANN, Christian, «Men at Work: The Significance of Material in the Collaboration Between Artist and Fabricator in the 1960s and 1970s», in *Modern Art: Who Cares?: An interdisciplinary research project and an international symposium on the conservation of contemporary art* (Coord. Ijsbrand Hummelen e Dionne Sillé), Beeldrecht Amstelveen, The Foundation for the Conservation of Modern Art / The Netherlands Institute for Cultural Heritage, 1999, pp. 242-246.

SILLÉ, Dionne, «Introduction to the project», in *Modern Art: Who Cares?: An interdisciplinary research project and an international symposium on the conservation of contemporary art*, (Coord. Ijsbrand Hummelen e Dionne Sillé), Beeldrecht Amstelveen, The Foundation for the Conservation of Modern Art / The Netherlands Institute for Cultural Heritage, 1999, pp. 14-19.

SILLÉ, Dionne, ZIJLMANS, Marjan, «The Playful World of Jean Tinguely: an interview with Ad Peterson», in *Modern Art: Who Cares?: An interdisciplinary research project and an international symposium on the conservation of contemporary art* (Coord. Ijsbrand Hummelen e Dionne Sillé), Beeldrecht Amstelveen, The Foundation for the Conservation of Modern Art / The Netherlands Institute for Cultural Heritage, 1999, pp. 32-41.

SMIT, Ingeborg, «Krijn Giezen, Marocco, 1972. The Transitory Nature of Memory», in *Modern Art: Who Cares?: An interdisciplinary research project and an international symposium on the conservation of contemporary art* (Coord. Ijsbrand Hummelen e Dionne Sillé), Beeldrecht Amstelveen, The Foundation for the Conservation of Modern Art / The Netherlands Institute for Cultural Heritage, 1999, pp. 93-98.

STORR, Robert, «Immortalité Provisoire», *Mortality – Immortality: The Legacy of 20th Century Art* (Coord. Miguel Angel Corzo), Los Angeles, Getty Institute, 1999, pp. 35-40.

STRINGARI, Carol, «Beyond Conservator's Role in Variable Media Preservation», in *Variable Media: Permanence Through Change*, Nova Iorque, Guggenheim, 2003.

STRINGARI, Carol, «Installations and Problems of Preservation», in *Modern Art: Who Cares?: An interdisciplinary research project and an international symposium on the conservation of contemporary art* (Coord. Ijsbrand Hummelen e Dionne Sillé), Beeldrecht Amstelveen, The Foundation for the Conservation of Modern Art / The Netherlands Institute for Cultural Heritage, 1999, pp. 272-281.

TEMKIM, Ann, «Strange Fruit», in *Mortality – Immortality: The Legacy of 20th Century Art* (Coord. Miguel Angel Corzo), Los Angeles, The Getty Conservation Institute, 1999, pp. 45-50.

- VALL, Renée Van de, «Painful Decisions: Philosophical Considerations on a Decision-Making Model», in *Modern Art: Who Cares? An interdisciplinary research project and an international symposium on the conservation of contemporary art* (Coord. Ijsbrand Hummelen e Dionne Sillé), Beeldrecht Amstelveen, The Foundation for the Conservation of Modern Art / The Netherlands Institute for Cultural Heritage, 1999, pp. 196-200.
- VIOLA, Bill, «Permanent Impermanence», in *Mortality – Immortality? The Legacy of 20th Century Art* (Coord. Miguel Angel Corzo), Los Angeles, The Getty Conservation Institute, 1999, pp. 85-94.
- VOLENT, Paula, «When Artists' Intent is Accidental. Artists' Acceptance of and Experimentation with Changes and Transformations in Materials», in *Modern works, modern problems? Conference papers* (Coord. Alison Richmond), Leigh, Worcestershire, Institute of paper conservation, Londres, 1994, pp. 171-176.
- WEGEN, D. H. Van, «Between Fetish and Score: The Position if the Curator of Contemporary Art», in *Modern Art: Who Cares?: An interdisciplinary research project and an international symposium on the conservation of contemporary art* (Coord. Ijsbrand Hummelen e Dionne Sillé), Beeldrecht Amstelveen, The Foundation for the Conservation of Modern Art / The Netherlands Institute for Cultural Heritage, 1999, pp. 201-209.
- WETERING, Ernst van de, «The Autonomy of Restoration: Ethical Considerations in Relation to Artistic Concepts», in *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage* (Coord. Nicholas Price, M. Talley Jr. A. Melucco Vaccaro), Los Angeles, Getty, 1996, pp. 193-200.
- WEYER, Cornelia, «Le cas de Joseph Beuys», in *Conservation et restauration des oeuvres d'art contemporain*, Nancy, École Nationale du Patrimoine, 1994, pp. 76-87.
- WEYER, Cornelia, HEYDENRICH, Gunnar, «From Questionnaires to a Checklist for Dialogues», in *Modern Art: Who Cares? An interdisciplinary research project and an international symposium on the conservation of contemporary art* (Coord. Ijsbrand Hummelen e Dionne Sillé), Beeldrecht Amstelveen, The Foundation for the Conservation of Modern Art / The Netherlands Institute for Cultural Heritage, 1999, pp. 385-388.
- WHARTON, Glenn «The Challenges of Conserving Contemporary Art», in *Collecting the New* (Coord. Bruce Altshuler), Oxford, Oxford University Press, 2005 pp. 163-178.

## Periódicos

- AA.VV., *Museum International - Intangible Heritage*, UNESCO, Blackwell, Maio 2004.
- BISHOP, Mitchell Hearn, «Evolving exemplary pluralism: Steve McQueen's 'Deadpan' and Eija-Liisa Ahtila's 'Anne, Aki and God': two case studies for conserving technology-based installation art », in *Journal of the American Institute for Conservation*, vol. 40, nº 3, 2001, pp. 179-191.
- BOUCHENAKI, Mounir, «Intangible Heritage – Editorial», in *Museum International – Intangible Heritage*, UNESCO, Blackwell, Maio 2004, pp. 6-10.
- CARRIER, David, «Art and its Preservation», in *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. XLIII, nº 3, The American Society for Aesthetics, Primavera 1985, pp. 291-300.
- CODDINGTON, Jim; MANCUSI-UNGARO, Carol; VARNEDOE, Kirk , «Time and change: A discussion about the conservation of modern and contemporary art», in *Conservation*, vol. 17, nº 3, 2002, pp. 11-17.
- DAVENPORT, Kimberly, «Impossible Liberties: Contemporary Artists on the Life of Their Work over Time», in *Art Journal*, vol. 54, nº 2, College Art Association, Verão 1995, pp. 40-52.
- DORNBERG, John, «Intensive Care», in *Art News*, Janeiro 1991, pp. 128-133.
- ESTEVE-COLL, Elizabeth, «Why Conserve?», in *Art Libraries Journal*, 21:2, 1996, pp. 27-29.
- GURIAN, Elaine Heumann, «What is the Object of This Exercise», in *Daedalus* (America's Museum issue), vol. 128, nº 3, Verão 1999.
- [http://www.anu.edu.au/hrc/publications/hr/issue1\\_2001/download/gurian.pdf](http://www.anu.edu.au/hrc/publications/hr/issue1_2001/download/gurian.pdf), acesso 30.11.04
- GARFINKLE, Ann M., FRIES, Janet, LOPEZ, Daniel, POSSESSKY, Laura, «Art Conservation and the Obligation to Preserve Artistic Intent», in *Journal of the American Institute for Conservation*, vol. 36, nº 2, 1997.

<http://aic.stanford.edu/jaic/articles/jaic36-02-006.html>, acesso 16.06.04.

HOCHART, Annie, «Jean Dubuffet: Les Matériaux de la création», in *Conservation Restauration des Biens Culturels*, Paris, A.R.A.A.F.U., 1989, pp. 119-125.

KECK, Caroline, «Conservation of Contemporary Art», in *Museum News*, vol. 38, nº 5, American Association of Museums, 1960.

KENNICK, W.E., «Art and Inauthenticity», in *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. XLIV, nº 2, The American Society for Aesthetics, Inverno 1985, pp. 3-14.

KERCKHOVE, Andrée Van de, «Like a Son», in *Kunst & Museumjournaal*, vol. 7, 1/2/3, 1996, pp. 26-31.

LAURENSEN, Pip, «Authenticity Change and Loss in the Conservation of Time-Based Media Installations», in *Tate Papers*, Outono 2006.

[www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/06autumn/laurenson.html](http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/06autumn/laurenson.html), acesso 05.11.07.

LAURENSEN, Pip, «Developing Strategies for the Conservation of Installations Incorporating Time-Based Media with Reference to Gary Hill's 'Between Cinema and a Hard Place'», in *Journal of the American Institute for Conservation*, nº 40, 2001, pp. 259-266.

LUCIE-SMITH, Edward, «Do we Need Museums of Contemporary Art?», in *Art News*, Novembro, 1997, pp. 56-58.

MACEDO, Rita, «Preservar a Imaterialidade conservando a autenticidade», in *ARQ./A, Revista de Arte e Arquitectura*, nº 46, Junho 2007, pp. 80-82.

MACEDO, Rita, «Da Preservação à História da Arte Contemporânea: Intenção Artística e Processo Criativo», in *@pha: Boletim nº 5 – Preservação de Arte Contemporânea* (Boletim da Associação Portuguesa de Historiadores de Arte), Dezembro 2007.

<http://www.apha.pt/Boletim>

REAL, William, «Toward guidelines for practice in the preservation and documentation of technology-based installation art », in *Journal of the American Institute for Conservation*, vol. 40, nº 3, 2001, pp. 211-231.

RUIZ DE ARCAUTE, Emilio, «Aproximación al estudio de las obras de arte contemporáneo», in *PH: Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, Ano 9, nº 35, 2001, pp. 112-121.

SAITO, Yuriko, «Why Restore Works of Art?», in *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. XLIV, nº 1, The American Society for Aesthetics, Outono 1985.

SEDANO, Pilar, «La conservación del arte contemporáneo», in *PH: Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, Ano 9, nº 35, 2001, pp. 128-133

SLOGETT, Robyn, «Beyond the material: Idea, concept, process, and their function in the conservation of the conceptual art of Mike Parr», in *Journal of the American Institute for Conservation*, vol. 37, nº 3, 1998, pp. 316-333.

STOVEL, Herb, «Authenticity in Canadian conservation practice», in *Interamerican Symposium on Authenticity in the Conservation and Management of the Cultural Heritage*, San Antonio, 1996.

[www.icomos.org/usicomos/authenticity/caneng.html](http://www.icomos.org/usicomos/authenticity/caneng.html), acesso 27.07.05.

SZMELTER, Iwona, «The Strategy of Conservation Treatment: Considering General Conservation Theories and Tenets», in *Bikos: Conservation Restorers Bulletin*, vol. 22, nº 2 (41), 2000, pp. 168-170.

UMPLEBY, Stephen, «Determining the artist's intent in order to be able to conserve modern and contemporary art », in *SSCR journal*, vol. 14, nº 1, 2003, pp. 16-17.

VITALE, Timothy, «Techarchaeology: Works by James Coleman and Vito Acconci», in *Journal of the American Institute for Conservation*, vol. 40, nº 3, 2001, pp. 233-258.

VAN MECHELEN, Marga, «Experience and Conceptualisation of Installation Art», Lecture on invitation by Stichting Behoud Moderne Kunst (SBMK), Seminar Theory & Semantics on Installation Art, Maio 2006.

## BIBLIOGRAFIA DE TEORIA, HISTÓRIA E CRÍTICA DE ARTE

### Volumes

- AA.VV., *Art After Modernism: Rethinking Representation* (Coord. Brian Wallis), Nova Iorque / Boston, The New Museum of Contemporary Art / David R. Godine, Inc., 1984.
- AA.VV., *Art in Theory, 1900-1990* (Coord. Charles Harrison e Paul Wood), Oxford-UK / Cambridge-USA, Blackwell, 1992.
- AA.VV., *Art history and its methods: A critical anthology* (Coord. Eric Fernie), Londres, Phaidon, 1995.
- AA.VV., *Art since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism* (Coord. H. Foster, R. Krauss, Y-A. Bois, B. Buchloh), Londres, Thames & Hudson, 2004.
- AA.VV., *Dadaismo, Dadaismi: Da Duchamp a Warhol* (Coord. Giorgio Cortenova), Milão, Electa, 1997.
- AA.VV., *Joseph Beuys. Actions, Vitrines, Environments*, Houston, Londres, Tate Publishing, 2004.
- AA.VV., *Happenings and Other Acts* (Coord. Mariellen R. Sandford), Londres / Nova Iorque, Routledge, 1995.
- AA.VV., *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Madrid, Visor, 1996.
- AA.VV., *L'Aventure de L'Art au XXème Siècle* (Coord. J.L. Ferrier), Paris, Chêne Hachette, 1995.
- AA.VV., *Les Nouveaux Réalistes*, Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1986.
- AA.VV., *October: The First Decade, 1976-1986* (Coord. Annette Michelson, Rosalind Krauss, Douglas Krimp e Joan Copjec), Cambridge-Massachusetts / London-England, The MIT Press, 1987.
- AA.VV., *October: The Second Decade, 1986-1996* (Coord. Rosalind Krauss, Annette Michelson, Yves-Alain Bois, Benjamin Buchloh, Hal Foster, Denis Holier e Silvia Kolbowski), Cambridge-Massachusetts / London-England, The MIT Press, 1997.
- AA.VV., *Out of Actions: Between Performance and the Object, 1949-1979*, Nova Iorque / Londres, Thames & Hudson, 1998.
- AA.VV., *Performance and Authenticity in the Arts* (Coord. Salim Kemal e Ivan Gaskell), Cambridge, Cambridge University Press, 1999.
- AA.VV., *Rewriting Conceptual Art* (Coord. Michael Newman e Jon Bird), Londres, Reaktion Books, 1999.
- AA.VV., *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture* (Coord. Hal Foster), Nova Iorque, The New Press, 1998.
- AA.VV., *The Duchamp Effect: Essays, Interviews, Round Table* (Coord. Martha Buskirk e Mignon Nixon), Cambridge-Massachusetts / London-England, The MIT Press, 1996.
- AA.VV., *Themes in Contemporary Art* (Coord. Gill Perry e Paul Wood), New Haven / Londres, Yale University Press / Open University, 2004.
- AA.VV., *Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artist's Writings*, (Coord. Kristine Stiles e Peter Selz), Berkeley / Los Angeles / Londres, University of California Press, 1996.
- ARACIL, RODRIGUEZ, Delfin, *El Siglo XX: Entre la Muerte del Arte y el Arte Moderno*, Madrid, Istmo, Madrid, 1988.
- ARGAN, Giulio Carlo, *História da Arte Moderna*, São Paulo, Campo das Letras, 1999.
- BENJAMIN, Walter, «A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica» (1936), in *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Lisboa, Relógio D'Água, 1992.
- BISHOP, Claire, *Installation Art: A Critical History*, Londres, Tate Publishing, 2005.
- BOIS, Yve-Alain, «Oldenburg and Happenings», in *Art since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism* (Coord. H. Foster, R. Krauss, Y-A. Bois, B. Buchloh), Londres, Thames & Hudson, 2004.
- BOZAL, Valeriano, «Orígenes de la estética moderna», in *História de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas* (Coord. Valeriano Bozal), Madrid, Visor, 2000.



BUCHLOH, Benjamin, «Beuys», in *Art since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism* (Coord. H. Foster, R. Krauss, Y-A. Bois, B. Buchloh), Londres, Thames & Hudson, 2004.

BUSKIRK, Martha, *The Contingent Object of Contemporary Art*, Cambridge-Massachusetts / London-England, The MIT Press, 2005.

CABANNE, Pierre, *Marcel Duchamp: Engenheiro do Tempo Perdido* (entrevista com Pierre Cabanne, 1966), Lisboa, Assírio & Alvim, 1990.

CRIMP, Douglas, *On the Museums' Ruins*, Cambridge-Massachusetts / London-England, MIT Press, 2000.

CROW, Thomas, *The Rise of the Sixties: American and European Art in the Era of Dissent 1955-69*, Londres, Calmann and King, 1996.

DANTO, Arthur C., *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*, Nova Iorque, Princeton University Press, 1998.

DE DUVE, Thierry, *Kant After Duchamp*, Cambridge-Massachusetts / London-England, The MIT Press, 1997.

DIONÍSIO, Eduarda, FARIA, Almeida, MATOS, L. Salgado, *A Situação da Arte*, Lisboa, Europa-América, 1968.

DUTTON, Dennis, «Authenticity in Art», in *The Oxford Handbook of Aesthetics* (Coord. Jerrold Levinson), Nova Iorque, Oxford University Press, 2003.

<http://www.denisdutton.com/authenticity.htm>, acesso 28.03.05.

FALCÃO, Maria Isabel Noronha, *Diogo de Macedo: O Escultor*, Dissertação de Mestrado em História da Arte contemporânea, defendida na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da UNL, Lisboa, 1997 (exemplar policopiado).

FERNANDES, João, «Vinte Anos depois», in *Perspectiva Alternativa Zero*, Porto, Fundação de Serralves, 1997.

FERRY, Luc, *Homo Aestheticus. L'Invention du Goût À L'Age Démocratique*, Paris, Editions Grasset & Fasquelle, 1990.

FLYNT, Henry, «Concept Art» (1961), in *Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artist's Writings* (Coord. Kristine Stiles e Peter Selz), Berkeley / Los Angeles / Londres, University of California Press, 1996.

FOSTER, Hal, «American Performance Art», in *Art since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism* (Coord. H. Foster, R. Krauss, Y-A. Bois, B. Buchloh), Londres, Thames & Hudson, 2004.

FOSTER, Hal, «Tatlin's constructions and Duchamp's readymades», in *Art since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism* (Coord. H. Foster, R. Krauss, Y-A. Bois, B. Buchloh), Londres, Thames & Hudson, 2004.

FOSTER, Hal, *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge-Massachusetts / London-England, The MIT Press, 1996.

FRANÇA, José-Augusto, *A Arte em Portugal no Século XX*, Lisboa, Bertrand Editora, 1991.

FUSCO, Renato de, *História da Arte Contemporânea*, Lisboa, Editorial Presença, 1988.

GAIGER, Jason, «Post-conceptual painting: Gerhard Richter's extended leave-taking», in *Themes in Contemporary Art* (Coord. Gill Perry e Paul Wood), Londres, New Haven, Yale University Press, 2004.

GODFREY, Tony, *Conceptual Art*, Londres, Phaidon, 1998.

GOODMAN, Nelson, «Arte y Autenticidad», in *Los Languages del Arte*, Barcelona, Editorial Seix Barral, S.A., 1976.

GUASCH, Anna Maria, *El arte del siglo XX en sus exposiciones: 1945-1995 (ou 1955)*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1997.

HARRISON, Charles, «Conceptual Art, the aesthetics and the end(s) of art», in *Themes in Contemporary Art* (Coord. Gill Perry e Paul Wood), New Haven / Londres, Yale University Press, 2004.

HEINICH, Natalie, «Avant-Garde», *Encyclopaedia Universalis*, Paris, Universalis, s.d.

HEINICH, Nathalie, «Aux Frontières de l'Authenticité», in *Le Triple Jeu de l'Art Contemporain*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1998.

HOPKINS, David, *After Modern Art: 1945-2000*, Oxford, Oxford University Press, 2000.

HUNTER, Sam, *Arte Americana 1930-1970* (Catálogo), Fabbri Editori, 1992.



KOSSUTH, Joseph, «Art After Philosophy», in *Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artist's Writings* (Coord.. Kristine Stiles e Peter Selz), Berkeley / Los Angeles / Londres, University of California Press, 1996.

KRAUSS, Rosalind, «A Voyage on the North Sea»: *Art in the Age of the Post-Medium Condition*, Londres, Thames & Hudson, 1999.

KRAUSS, Rosalind, *Caminhos da Escultura Moderna* (1977), São Paulo, Martins Fontes, 1998.

KRAUSS, Rosalind, «Judd, Morris, and Minimalism» in *Art since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism* (Coord. H. Foster, R. Krauss, Y-A. Bois, B. Buchloh), Londres, Thames & Hudson, 2004.

KRAUSS, Rosalind, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge-Massachusetts / London-England, The MIT Press, 1999.

KRAUSS, Rosalind, BOIS, Yves-Alain, *l'informe: Mode d'emploi*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1996.

LEGGIO, James, «Robert Rauschenberg's 'Bed' and the Symbolism of the Body», in *Essays on Assemblage*, Nova Iorque, MoMA, 1992.

LEWITT, Sol, «Paragraphs on Conceptual Art (1967)», in *Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artist's Writings* (Coord.. Kristine Stiles e Peter Selz), Berkeley / Los Angeles / Londres, University of California Press, 1996.

LIPPARD, Lucy, *Six Years: The Dematerialization of the art object*, Berkeley, University of California Press, 1997 (1ª edição 1973).

MACEDO, Rita, *Artes Plásticas em Portugal no Período Marcelista 1968-1974*, tese de mestrado defendida na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1998 (exemplar policopiado).

MACIUNAS, George, «Manifesto» (1963), in *Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artist's Writings* (Coord. Kristine Stiles e Peter Selz), Berkeley / Los Angeles / Londres, University of California Press, 1996.

MÈREDIEU, Florence de, *Histoire Matérielle et Imatérielle de l'Art Moderne et Contemporaine*, Paris, Larrousse, 2004.

MORRIS, Robert, «Notes on Sculpture - Part III» (1967), in *Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artist's Writings* (Coord. Kristine Stiles e Peter Selz), Berkeley / Los Angeles / Londres, University of California Press, 1996.

MORRIS, Robert, «Preserving the Immaterial: a Conference on Variable Media» [www.variablemedia.net/e/preserving/html/var\\_pre\\_session\\_two.html](http://www.variablemedia.net/e/preserving/html/var_pre_session_two.html), acesso 06-10-04.

OSBORNE, Peter, *Rewriting Conceptual Art* (Coord. Michael Newman e Jon Bird), Londres, Reaktion Books, 1999.

PENA, Gonçalo, «Instituições, Galerias e Mercado», in *Anos 60, Anos de Ruptura: Uma perspectiva da arte portuguesa nos anos 60*, Lisboa, Livros Horizonte, 1994.

PREZIOSI, Donald, *Rethinking Art History: Meditations on a Coy Science*, New Haven / Londres, Yale University Press, 1989.

RAUSCHENBERG, Robert, «Untitled Statement» (1959), in *Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artist's Writings* (Coord. Kristine Stiles e Peter Selz), Berkeley / Los Angeles / Londres, University of California Press, 1996.

REIS, António, «Marcelismo», in *Dicionário de História do Estado Novo*, vol. II, (Coord. Fernando Rosas e J.M. Brandão de Brito), Venda Nova, Bertrand Editora, 1996.

RORIMER, Anne, *New art in the 60's and 70's: Redefinig Reality*, Londres, Thames & Hudson, 2001.

ROSENTHAL, Mark, «Joseph Beuys: Staging Sculpture», in *Joseph Beuys: Actions, Vitrines, Environments* (Catálogo da exposição Menil Collection Outubro, 2004 – Janeiro de 2005; Tate Modern Fevereiro-Maio de 2005), Huston, The Menil Collection / Tate Publishing, 2004.

ROSENTHAL, Mark, *Understanding Installation Art: From Duchamp to Holzer*, Munique / Berlim / Londres / Nova Iorque, Prestel Verlag, 2003.

RUSH, Michael, *New Media in Late 20th Century Art*, Londres, Thames & Hudson, 1999.

SOUSA, Ernesto de, «Vanguarda e empenhamento» (1974), in *Ernesto de Sousa: Revolution My Body*, Lisboa, Centro de Arte Moderna – Fundação Calouste Gulbenkian, Junho 1998.

WANDSCHNEIDER, Miguel, «Descontinuidade Biográfica e Invenção do Autor», in *Ernesto de Sousa: Revolution my Body*, Lisboa, Centro de Arte Moderna – Fundação Calouste Gulbenkian, Junho 1998.

## Periódicos

BISHOP, Claire, «But is Installation Art?», in *TATEetc*, Sigue 3, Primavera 2005.

[www.tate.org.uk/tateetc/issue3/](http://www.tate.org.uk/tateetc/issue3/) acesso 29.06.05.

BUSKIRK, Martha, «Planning for Impermanence», *Art in America*, nº 88 (4), 2000, pp. 112-119.

BRONZE, Francisco, «Carta de Lisboa», in *Colóquio Artes*, nº 16, Fevereiro de 1974.

BRONZE, Francisco, «Continuidade e Adaptação» (editorial não assinado), in *Seara Nova*, nº 1477, Novembro 1968.

FRANÇA, José-Augusto, *Imagem Não Imagem*, Lisboa, Galeria Quadrante, Novembro 1967.

FRANÇA, José-Augusto, «Para um Museu do Século XIX» (Folhetim Artístico), in *Diário de Lisboa*, 29 Fevereiro 1968.

FRANÇA, José-Augusto, «Malhoa a 19,6%» (Folhetim Artístico), in *Diário de Lisboa*, 11 Abril 1968.

FRANÇA, José-Augusto, «Cem vezes Cem» (Folhetim Artístico), in *Diário de Lisboa*, 6 Junho 1968.

FRANÇA, José-Augusto, «A situação da arte em 1967 ou 1968», in *Comércio do Porto*, 8 Julho 1968.

FRANÇA, José-Augusto, «A situação da Arte em Portugal», in *Jornal de Letras e Artes*, nº 273, Janeiro 1970.

FRANÇA, José-Augusto, «Começar», in *Colóquio*, nº 60, Outubro 1970.

FRANÇA-José-Augusto, «EXPO-AICA-SNBA-1972», in *Diário de Lisboa*, 27 Julho 1972.

FRANÇA, José-Augusto, «A ‘Anarte’ em Cassel», in *Diário de Lisboa*, 2 Novembro 1972.

FRANÇA, José-Augusto, *Os Quadros de «A Brasileira»*, Lisboa, Artis, Coleção de Arte Contemporânea, nº 20, 1973.

FREITAS, Lima de, «O mito na Vanguarda Artística», in *Seara Nova*, Março 1968.

GONÇALVES, Rui Mário, «pinturas modernas num café de Lisboa», in *Colóquio Artes*, nº 3, Junho 1971.

GONÇALVES, Eurico, in «A Capital», 12 Fevereiro 1974, citado in *Ernesto de Sousa Revolution My Body*, Lisboa, Centro de Arte Moderna – Fundação Calouste Gulbenkian, Junho 1998.

GONÇALVES, Eurico, «O Novo Presidente do Conselho: Professor Marcello Caetano» (artigo não assinado), in *Vida Mundial*, nº 1530, 4 Outubro 1968.

PERNES, Fernando, «Lisboa/Porto», in *Colóquio Artes*, nº 4, Outubro 1971.

PERNES, Fernando, «EXPO-AICA-SNBA-1972», in *Diário de Lisboa*, 27 Julho 1972.

PORFÍRIO, José Luís, «Diário de Lisboa», 14 Fevereiro 1974, citado in *Ernesto de Sousa Revolution My Body*, Lisboa, Centro de Arte Moderna – Fundação Calouste Gulbenkian, Junho 1998.

SOUSA, Rocha de, «Diário de Lisboa», 21 Novembro 1968.

SOUSA, Ernesto de, «Chegar depois de todos com Almada Negreiros», in *Colóquio*, nº 0, Outubro 1970.

SOUSA, Ernesto de, «EXPO-AICA-SNBA-1972», in *Diário de Lisboa*, 27 Julho 1972.

SOUSA, Ernesto de «O Estado Zero, Encontro com Joseph Beuys», in *República*, 28 Dezembro 1972.

### **Outras referências Internet**

<http://www.apha.pt/boletim/boletim5/default.htm>  
<http://www.bampfa.berkeley.edu/about/avantgarde>  
<http://www.docam.ca/>  
<http://cameo.mfa.org>,  
<http://www.incca.org/>  
<http://www.inside-installations.org>  
[http://resourceguide.eai.org/preservation/installation/pdf/william\\_real.pdf](http://resourceguide.eai.org/preservation/installation/pdf/william_real.pdf)  
<http://www.spiraljetty.org/>  
[www.variablemedia.net/e/preserving/html/var\\_pre\\_session\\_two.html](http://www.variablemedia.net/e/preserving/html/var_pre_session_two.html)

## BIBLIOGRAFIA ESPECÍFICA ARTISTAS PORTUGUESES

### HELENA ALMEIDA

#### Monografias

- BRAZ, Ivo, *Pensar a Pintura. Helena Almeida (1947-79)*, Lisboa, Edições Colibri, 2007.  
CARLOS, Isabel, *Helena Almeida: dias quasi tranquilos*, Lisboa, Editorial Caminho, 2005.  
CARLOS, Isabel, VANDERLINDEN, Barbara, *Helena Almeida*, Milão, Electa, 1998.  
GONÇALVES, Rui Mário, FRANÇA, José-Augusto, SOUSA, Ernesto de, *Helena Almeida*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1982.

#### Catálogos de exposições

- Helena Almeida*, Lisboa, Galeria Buchholz, s.d.  
*Desenhos de Helena Almeida*, Óbidos, Galeria Ogiva, 1972.  
*14 Pinturas de Helena Almeida*, Lisboa, Galeria São Mamede, 1973.  
*Helena Almeida*, Porto, Galeria Módulo, 1976.  
*Helena Almeida*, Porto, Galeria Módulo, 1978.  
*Helena Almeida*, Porto, Galeria Módulo, 1979.  
*Helena Almeida*, Entrada Negra (desdobrável), 1980.  
*Helena Almeida, O livro de artista*, Lisboa, Galeria Diferença, 1983.  
*Helena Almeida, Artur Rosa : instalações, fotografias, desenhos, escultura*, Lisboa, Galeria EMI Valentim de Carvalho, 1985.  
*Helena Almeida: Frisos*, Lisboa, Centro de Arte Moderna - Fundação Calouste Gulbenkian, 1987.  
*Helena Almeida*, Lisboa, Galeria EMI Valentim de Carvalho, 1990.  
*Helena Almeida*, Coimbra, CAPC-Círculo de Artes Plásticas de Coimbra, 1992.  
*Helena Almeida, Dramatis persona: Variações e fuga sobre um corpo*, Porto, Fundação de Serralves, 1995.  
*Helena Almeida Desenho 1977-1995*, Lisboa, Galeria EMI Valentim de Carvalho, 1996.  
*Perspectiva: alternativa zero*, Porto, Fundação de Serralves, 1997.  
*Entrada azul: antologia de Helena Almeida*, Lisboa, Instituto de Arte Contemporânea, 1998.  
*Helena Almeida: Dentro de mim*, Porto, Galeria Presença, 1998.  
*Helena Almeida*, Santiago de Compostela, Centro Galego de Arte Contemporânea, 2000.  
*Helena Almeida*, Galeria Filomena Soares, Lisboa, 2001.  
*Helena Almeida: Pés no Chão, Cabeça no Céu* (Coord. Delfim Sardo), Centro Cultural de Belém, Lisboa, 2004.  
*Helena Almeida: Intus*, Lisboa, Civilização / Instituto das Artes, 2005.  
*Helena Almeida: Caderno de campo*, Lisboa, Galeria Filomena Soares, 2006.

#### Periódicos e textos críticos (selecção)

- ALMEIDA, Bernardo Pinto de, «Como habitar um desenho?», in *Artes & Leilões*, Lisboa, nº 37, Fevereiro 1996.  
CARLOS, Isabel, «Limiar de Linguagens», in *Helena Almeida*, Milão, Electa, 1998.  
CARLOS, Isabel, «Décadas de los sesenta y setenta, los años de búsqueda», in *Helena Almeida*, Santiago de Compostela, Centro Galego de Arte Contemporânea, 2000.  
CORRAL, María de, «El lugar de Helena Almeida», in *A revista do CGAC*, Santiago de Compostela, nº 0, Setembro/Dezembro 2000.  
FRANÇA, José-Augusto, *Desenhos de Helena Almeida*, Óbidos, Galeria de Arte Ogiva, 1972.  
GONÇALVES, Rui Mário, *14 Pinturas de Helena Almeida*, Lisboa, Galeria S. Mamede, 1973.  
MURRÍA, Alicia, «Helena Almeida», in *Lapiz*, A. 21, nº 184, Madrid, Junho 2002.

OLIVEIRA, Emídio Rosa, «Helena Almeida ou os limites móveis do corpo», in *Semanário*, 21 Abril 1987.

OLIVEIRA, Emídio Rosa de, «Helena Almeida: Os envolvimento e os limites móveis do corpo», in *Colóquio Artes*, Lisboa, nº 76, Março 1988.

PHELAN, Peggy, «Helena Almeida: O Interior de Nós», in *Intus*, Lisboa, Civilização, Instituto das Artes, 2005.

SARDO, Delfim, «Atlas: Helena Almeida e o uso do desenho», in *Caderno de Campo: Helena Almeida*, Lisboa, Galeria Filomena Soares, 2006.

SARDO, Delfim, *Helena Almeida: Pés no chão, cabeça do céu*, Lisboa, Centro Cultural de Belém, 2004.

SOUSA, Ernesto de, «Helena Almeida e o vazio habitado», in *Colóquio Artes*, nº 31, Fevereiro 1977.

SOUSA, Ernesto de «Helena Almeida», in *Colóquio Artes*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, nº 56, Março 1983.

SOUSA, Ernesto, *Helena Almeida, Artur Rosa: instalações, fotografias, desenhos, escultura*, Lisboa, EMI Valentim de Carvalho, 1985.

TOURAINÉ, Liliane, «Les images de traverse d'Helena Almeida», in *Colóquio Artes*, nº 76, Março 1988.

VANDERLINDEN, Barbara, «Más Allá de Cualquiera Noción Exacta de Categoría Pura», in *Entrada Azul: Antología de Helena Almeida* (exposição Casa da América, Madrid), Lisboa, Instituto de Arte Contemporânea, 1997.

VIDAL, Carlos, «A obsessão da pintura: uma perspectiva crítica da obra de Helena Almeida», in *Artes & leilões*, Lisboa, A. 7, nº 37, Fevereiro 1996.

### **Entrevistas Publicadas**

OLIVEIRA, Luísa Soares de, «Eu sou o suporte da minha obra», in *Público*, 2 Fevereiro 1995.

CARLOS, Isabel, «Entrevista com Helena Almeida», in *Helena Almeida*, Milão, Electa, 1998.

CORRAL, Maria de, «Charla entre Helena Almeida y Maria de Corral», in *Helena Almeida*, Santiago de Compostela, Centro Galego de Arte Contemporânea, 2000.

MACHADO, José Sousa, «Negar a pintura», in *Artes & leilões*, Lisboa, A. 7, nº 37, Fev. 1996, pp. 10-12.

PENELAS, Severino, «Helena Almeida: Viagem ao exílio interior» in *Arte Ibérica*, Lisboa, A. 4, nº 33, Março 2000.

## **RENÉ BERTHOLO**

### **Monografias**

CANDEIAS, Ana Filipa, *Revista KWY – Da Abstracção Lírica à Nova Figuração (1958-1964)*, tese de mestrado defendida na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas na UNL, 1996, (exemplar poliocopiado).

SERRA, Filomena, *René Bertholo*, Lisboa, Editorial Caminho, 2005.

### **Catálogos**

*René Bertholo*, Lisboa, Galeria Pórtico, 1956.

*A Pintura de René Bertholo*, Lisboa, Galeria Diário de Notícias, 1957.

*René Bertholo com Jacques Chemay*, Paris, Galerie du Dragon, 1963.

*René Bertholo e Lourdes Castro*, Lisboa, Galeria Divulgação, 1964.

*René Bertholo*, Paris, Galerie Mathias Fels, 1965.

*René Bertholo e Jan Voss : Dessins*, Paris, Galerie Mathias Fels, 1966.

*René Bertholo*, Copenhagen, Galerie Birch, 1968.

*René Bertholo*, Bochum, Galerie Kückels, 1969.

René Bertholo e Lourdes Castro, Pádua, Galleria Chiocciola, 1969.  
 Modèles Réduits, Amesterdão, Galerie 20, 1969.  
 Modèles Réduits, Paris, Galerie Lucien Durand, 1970.  
 René Bertholo, Paris, Galerie Lucien Durand, 1972.  
 Modèles Réduits, Lisboa, Galeria 111, 1972.  
 René Bertholo, Lourdes Castro, Sérvulo Esmeraldo, Raymond Guidot, Saint-Étienne, Musée d'Art et d'Industrie, 1972.  
 1 Jahr in Berlin, Berlim, Akademie der Kunst, 1973.  
 Bertholo. Modèles Réduits, Munique, Galerie Buccholz, 1974.  
 René Bertholo, Paris, Galerie Lucien Durand, 1975.  
 René Bertholo, Paris, Galerie Lucien Durand, 1977.  
 René Bertholo, Copenhaga, Galerie Birch, 1978.  
 René Bertholo e Bernanrd Moninot, Dijon, Collège Rostand, 1980.  
 René Bertholo (oeuvres récents), Paris, Galerie du Dragon, 1981.  
 René Bertholo, Lisboa, Galeria Ana Isabel, 1984.  
 René Bertholo, Lisboa, Galeria Ana Isabel, 1988.  
 René Bertholo, Porto, Nasoni, 1990.  
 René Bertholo, Porto, Nasoni, 1992.  
 Quadricomias, Porto, Galeria Fernando Santos, 1996.  
 René Bertholo, Cascais, Centro Cultural da Gandarinha, 1998.  
 René Bertholo: Pinturas mais ou menos recentes, Porto, Galeria Fernando Santos, 1999.  
 René Bertholo (Exposição antológica, Coord. João Fernandes), Porto, Fundação de Serralves, 2000.  
 René Bertholo: Confusões, Porto, Galeria Fernando Santos, 2001.  
 KWY PARIS 1958-1968 (Coord. Margarida Acciaiuoli), Lisboa, Centro Cultural de Belém / Assírio & Alvim, 2001.

#### **Periódicos e Textos Críticos (selecção)**

BONYEURE, Claude, «René Bertholo», in *Opus International*, nº 35, Junho 1972.  
 CANDEIAS, Ana Filipa, «A Revista KWY», in *KWY PARIS 1958-1968*, Lisboa, Centro Cultural de Belém / Assírio & Alvim, 2001.  
 DIAS, Fernando et al, «René Bertholo», in *KWY PARIS 1958-1968*, Lisboa, Centro Cultural de Belém / Assírio & Alvim, 2001.  
 FERNANDES, João, «O Mundo de René Bertholo», in *René Bertholo*, Porto, Fundação de Serralves, 2000.  
 FRANÇA, José-Augusto, «René Bertholo», in *Aujourd'hui Art*, Paris, nº 56, Fervereiro 1956.  
 FRANÇA, José-Augusto, «Bertholo ou a Cidade e as Serras», in *Diário de Lisboa*, 2 Setembro 1983.  
 FRANÇA, José-Augusto, «René Bertholo ou a pintura da incomunicabilidade fria», in *Diário de Lisboa*, 23 Maio 1987.  
 FRIGÉRIO, Simone, «Les Mirages de Bertholo», *Colóquio Artes*, nº 23, Junho 1975.  
 GASSIOT-TALABOT, Gérald, «Lettre de Paris», in *Art International*, Lugano (Suíça), vol. X/1, Janeiro 1996.  
 GASSIOT-TALABOT, Gérald, «Paris II» in *Opus International*, nº 18, Junho 1970.  
 JOUFFROY, Alain. «Un Couple, Lourdes Castro, René Bertholo», in *Opus International*, nº 34, Abril 1972.  
 LAMARCHE- VADEL, Bernard, «Bertholo: Enontiation d'une grammaire», in *Colóquio Artes*, nº 20, Dezembro 1974.  
 POMAR, Alexandre, «O Jogo das Memórias de René Bertholo», in *Diário de Notícias*, 8 Agosto 1984.  
 POMAR, Alexandre, «A Máquina de Pintar», in *Expresso* (Cartaz), 14 Novembro 1998.  
 PORFÍRIO, José Luís, «Saber e Ingenuidade», in *Expresso* (Revista), 7 Abril 1984.  
 RESTANY, Pierre, «La morte del gusto non è la morte dell' arte», in *Gallerie Mathias Fels au Studio Marconi*, Milão, 1966.  
 SOUSA, Ernesto de, «Viagem à Volta da Modernidade», in *A Capital*, 17 Outubro 1972.

VERLAY, Jean-Luc, «René Bertholo», in *La Quinzaine Littéraire*, Paris, 1-15 Maio 1970.

### Entrevistas Publicadas

DOUROUX, Xavier, GAUTHEROT, Frank, *Bernard Moniot + René Bertholo* (org. Le Coin du Miroir), Quetigny (Dijon), Collège Jean Rostand, (1980); republicado in *René Bertholo*, Porto, Fundação de Serralves, 2000.

VERLEY, Jean Luc, «Conversa com René Bertholo», in *René Bertholo: Modèles Réduits*, Lisboa, Galeria 111, Junho/Julho 1972, republicado in *René Bertholo*, Porto, Fundação de Serralves, 2000.

FALCÃO, Fernando, «René Bertholo: a Pintura Faz-se Mais do que se Diz», in *Artes & Leilões*, nº 32, Agosto/Setembro 1995.

RESTANY, Pierre, «René Bertholo: O Real para além da Narrativa», Paris, Mathias Fels, 1965, republicado in *René Bertholo*, Porto, Fundação de Serralves, 2000.

RITO, Paula, «Entrevista a René Bertholo», in *Arte Teoria*, nº 1, 2000.

## ALBERTO CARNEIRO

### Textos do Autor (selecção)

CARNEIRO, Alberto, «Das Notas para um Diário», in *Caderno Preto*, Londres / Porto, edição de autor, 1968-1971.

CARNEIRO, Alberto, «Notas para um manifesto da Arte Ecológica» 1968-1971, in *Alberto Carneiro*, Lisboa / Porto, Fundação Calouste Gulbenkian / Fundação de Serralves, 1991.

CARNEIRO, Alberto, *O Caderno Preto* (ideias e projectos 1968/1971), Porto / Londres, edição de autor, 1971.

CARNEIRO, Alberto, SOUSA, Ernesto de, *Esculturas de Alberto Carneiro: árvores, flores e frutos*, Lisboa, Galeria EMI Valentim de Carvalho, 1985.

CARNEIRO, Alberto, «Das Notas para um Diário», in *Alberto Carneiro*, Lisboa / Porto, Fundação Calouste Gulbenkian / Fundação de Serralves, 1991.

CARNEIRO, Alberto, *Os sete rituais estéticos sobre um feixe de vimes na paisagem = Les sept rituels esthétiques sur un faisceau d'oisiers dans la paysage = Seven aesthetic rituals around a bundle of willow-wands in the landscape*, Portugal, s.n., 1975.

CARNEIRO, Alberto, *Campo Sujeito e Representação no Ensino e na Prática do Desenho/Projecto*, Porto, FBAUP Publicações, 1995.

### Monografias

ALMEIDA, Bernardo Pinto de, *Lição de Coisas*, Porto, Campos das Letras, 2007.

CARLOS, Isabel, *Alberto Carneiro: A Escultura é um Pensamento*, Lisboa, Editorial Caminho, Colecção Caminhos da Arte Portuguesa no Século XX, 2007.

ROSENDO, Catarina, *Alberto Carneiro: Os Primeiros Anos 1963-75*, Lisboa, Edições Colibri, 2007.

### Catálogos

*Alberto Carneiro*, Porto, ESBAP, 1967.

*Alberto Carneiro*, Lisboa, Galeria Divulgação, 1967.

*Alberto Carneiro*, Óbidos, Ogiva, 1971.

*Alberto Carneiro*, Porto, Galeria Alvrez, 1971.

*Alberto Carneiro*, Lisboa, Galeria Buchholz, 1971.

*Alberto Carneiro*, Lisboa, Galeria Quadrum, 1975.

*Sete rituais estéticos sobre um feixe de vimes na paisagem*, 1975.

*Alberto Carneiro: Dezembro 1968/Setembro 1976*, Porto, Museu Soares dos Reis, 1976. *Portugal: XXXVII exposição bienal internacional de arte de Veneza*, Secretaria de Estado da Cultura, 1976.

*Alberto Carneiro: Trajecto dum corpo*, Lisboa, Galeria Quadrum, 1977.  
*Alberto Carneiro*, Lisboa, Galeria Quadrum, 1979.  
*Alberto Carneiro*, Porto, Galeria Jornal de Notícias, 1980.  
*Alberto Carneiro: Ele mesmo: Outro*, Lisboa, Galeria Quadrum, 1979.  
*Alberto Carneiro*, Porto, Galeria Jornal de Notícias, 1980.  
*Alberto Carneiro: percursos na paisagem, catorze desenhos e uma escultura, 1982-83*, Lisboa, Galeria Quadrum, 1983.  
*Esculturas de Alberto Carneiro: Árvores, Flores e Frutos*, Lisboa, Galeria EMI Valentim de Carvalho, 1985.  
*Alberto Carneiro: esculturas 1986-88*, Lisboa, Galeria EMI Valentim de Carvalho, 1988.  
*Alberto Carneiro: esculturas e desenhos*, Lisboa, Galeria EMI Valentim de Carvalho, 1991.  
*Alberto Carneiro: Exposição Antológica* (Coord. Maria Helena de Freitas), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1991.  
*Alberto Carneiro: Evocações d'Água*, Porto, Galeria Pedro Oliveira, 1993.  
*Alberto Carneiro: Nas Margens de um Rio*, Lisboa, Centro Cultural de Belém, 1993.  
*Alberto Carneiro: A Oriente na Floresta de Ise Shima*, Lisboa, Centro de Arte Moderna – Fundação Calouste Gulbenkian, 1997.  
*Alberto Carneiro*, Lisboa, Cesar Galeria, 1998.  
*Alberto Carneiro: Sobre los árboles y el agua*, Huesca, Diputación de Huesca, 1999.  
*Alberto Carneiro* (antológica), Santiago de Compostela, Centro Galego de Arte Contemporânea, 2001.  
*Alberto Carneiro* (Coord. Alexandre Melo), Lisboa, Assírio & Alvim, 2003.  
*Alberto Carneiro* (Museu de Arte Contemporânea do Funchal), Lisboa, Assírio & Alvim, 2003.  
*Alberto Carneiro: Meu corpo vegetal*, Porto, Galeria Fernando Santos, 2003.  
*Alberto Carneiro: Desenhos 1962-2004*, Porto, Galeria Fernando Santos, 2005.  
*Alberto Carneiro Caminhos do Corpo sobre a Terra, 1965-2004*, Cascais, Centro Cultural de Cascais, 2005.

### **Periódicos e Textos Críticos (selecção)**

ALMEIDA, Bernardo Pinto de, «Mesóstico para Alberto Carneiro», in *Artes & Leilões*, nº 4, Abril/Maio 1990.  
ALMEIDA, Bernardo Pinto de, «Idade de Homem», in *Alberto Carneiro*, Lisboa / Porto, Fundação Calouste Gulbenkian / Fundação de Serralves, 1991.  
ALMEIDA, Bernardo Pinto de, CARNEIRO, Alberto, *Alberto Carneiro: Evocações d'água*, Porto, Galeria Pedro Oliveira, 1993.  
AZEVEDO, Fernando, «Prefácio», in *Catálogo da Representação Portuguesa à Bienal de Veneza*, 1976.  
BARRIAS, José, «Alberto Carneiro na Europália de Florença», in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 12 Janeiro 1987, republicado in *Alberto Carneiro*, Lisboa / Porto, Fundação Calouste Gulbenkian / Fundação de Serralves, 1991.  
FERNANDES, João, «Alberto Carneiro: a evidência da natureza na construção da relação humana com o mundo», in *Alberto Carneiro*, Centro Galego de Arte Contemporânea, 2001.  
JORGE, João Miguel Fernandes, «Percursos na Paisagem», in *A Capital*, 14 Dezembro 1983.  
LINDOLFO, Mário, «Alberto Carneiro na Quadrum», *Diário de Lisboa*, 20 Maio 1977.  
MADERUELO, Javier, «Alberto Carneiro: Sobre la naturaleza y el agua», in *Alberto Carneiro – Sobre los Árboles y el agua.*, Huesca, Diputación de Huesca, 1999.  
MOLDER, Rui Sanches, SARDO, Delfim, *Alberto Carneiro: A Oriente na floresta de Ise Shima*, Centro de Arte Moderna - Fundação Calouste Gulbenkian, 1997.  
OLMO, Santiago B., «Alberto Carneiro, A Natureza como Vivência», in *Alberto Carneiro*, Centro Galego de Arte Contemporânea, 2001.  
SILVA, Raquel Henriques da, «Alberto Carneiro: Os corpos da escultura», in *Alberto Carneiro*, Santiago de Compostela, Centro Galego de Arte Contemporânea, 2001.  
SOUSA, Ernesto de, «A arte ecológica e a reserva lírica de Alberto Carneiro», in *Colóquio Artes*, Fevereiro 1974.



TAVARES, Salette, «Alberto Carneiro na Quadrum», in *A Capital*, 4 Maio 1981.

### Entrevistas Publicadas

ALMEIDA, Bernardo Pinto de, «Alberto Carneiro conversa com Bernardo Pinto de Almeida», in *UPORTO*, nº 16, Junho 2005.

CARNEIRO, Alberto, *Alberto Carneiro Basel, Art 10'79* (auto-entrevista), Lisboa, Quadrum, Junho 1979.

FREITAS, Maria Helena de, «Alberto Carneiro: Em conversa com Maria Helena de Freitas», in *Alberto Carneiro*, Lisboa / Porto, Fundação Calouste Gulbenkian / Fundação de Serralves, 1991.

LUZ, Gulhermina, «4 Perguntas a Alberto Carneiro “Ele Mesmo-Outro”», in *Espaço Arte*, nº 15, Fevereiro 1988, repubiado in *Alberto Carneiro*, Lisboa / Porto, Fundação Calouste Gulbenkian / Fundação de Serralves, 1991.

## LOURDES CASTRO

### Monografias

CANDEIAS, Ana Filipa, *Revista KWY – Da Abstracção Lírica à Nova Figuração (1958-1964)*, tese de mestrado defendida na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas na UNL, 1996 (exemplar policopiado).

### Catálogos

*Lourdes Castro*, Funchal, Club Funchalense, 1955.

*Pintura de Lourdes Castro e René Bèrtholo*, Lisboa, Galeria Diário de Notícias, 1957.

*Marta Minujin, Lourdes Castro, Alejandro Otero*, Paris, 1963.

*René Bertholo, Lourdes Castro*, Lisboa, Galeria Divulgação, 1964.

*L'aujourd'hui demain*, Arras, Palais Saint Vaast, 1964.

*Lourdes Castro*, Munique, Galeria Buchholz, 1965.

*Lourdes Castro*, Munique, Galeria Buchholz, 1966.

*Lourdes Castro*, Paris, Galeria Edouard Loeb, 1966.

*Lourdes Castro*, Londres, Indica Gallery, 1967.

*Lourdes Castro*, Amesterdão, Galerie 20, 1967.

*Lourdes Castro: schatten*, Hanover, Galerie Ernst, 1968.

*Lourdes Castro*, Bale, Felix Handschim Galerie, 1968.

*Lourdes Castro: Serigrafie e multipli*, Milão, Studio Marconi, 1969.

*Lourdes Castro*, Frankfurt, Galerie Klaus Lüpke, 1969.

*Lourdes Castro*, Lisboa, Galeria 111, 1970.

*Lourdes Castro*, Ljubljana, Moderne Galerija, 1971.

*Lourdes Castro*, Praga, Galerie National, 1972.

*Lourdes Castro*, Bordeaux, Galerie du Fleuve, 1973.

*Lourdes Castro*, Antuérpia, Galerie Kontakt, 1974.

*Lourdes Castro*, Ciudad Bolivar, Museo de Arte Moderno J. Soto, 1976.

*Lourdes de Castro*, Paris, Galerie Jean Biance, 1978.

*Lourdes Castro: "sombras"*, Funchal, Direcção Regional dos Assuntos Culturais, 1980.

*Linha de Horizonte: Teatro de Sombras de Lourdes Castro e Manuel Zimbro*, Lisboa, Centro de Arte Moderna – Fundação Calouste Gulbenkian, 1985.

*Lourdes Castro: Representação portuguesa à Bienal Internacional de São Paulo*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1985.

*Lourdes Castro*, Lisboa, Galeria 111, 1992.

*Lourdes de Castro: Além da Sombra*, Lisboa, Centro de Arte Moderna - Fundação Calouste Gulbenkian, 1992

*Lourdes Castro*, Lisboa, Galeria 111, 1993.

40° Salon de Montrouge, Montrouge (França), 1995

Lourdes Castro, *Francisco Tropa Peça*, Lisboa, Instituto de Arte Contemporânea - Ministério da Cultura de Portugal, 1998

*Azul sombra: Azulejos de Lourdes Castro*, Lisboa, Ratton-Cerâmicas, Casa-Museu Frederico de Freitas, 1999

*KWY PARIS 1958-1968* (Coord. Margarida Acciaiuoli), Lisboa, Centro Cultural de Belém, 2001

### Periódicos e Textos Críticos (selecção)

ACCIAIUOLI, Margarida, MACEDO, Rita, DIAS, Fernando, «Biografias e história analítica das obras – Lourdes Castro», in *KWY PARIS 1958-1968* (Coord. Margarida Acciaiuoli), Lisboa, Centro Cultural de Belém / Assírio & Alvim, 2001

CANDEIAS, Ana Filipa, «A Revista KWY», in *KWY PARIS 1958-1968* (Coord. Margarida Acciaiuoli), Lisboa, Centro Cultural de Belém / Assírio & Alvim, 2001.

CALADO, Rafael Salinas, PORFÍRIO, José Luís, ZIMBRO, Manuel, *Azul sombra: Azulejos de Lourdes Castro*, Lisboa, Ratton-Cerâmicas, Casa-Museu Frederico de Freitas, 1999.

CASTRO, Lourdes, FERNANDES, João, PINHARANDA, João Lima, ZIMBRO, Manuel, *Sombras à volta de um centro: Desenhos sobre papel*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2003.

FONSECA, Sebastião, FRANÇA, José-Augusto, *Catálogo A Pintura de Lourdes Castro e René Bertholo*, Lisboa, Galeria Diário de Notícias, 1957

FRANÇA, José-Augusto, *Marta Minujin, Lourdes Castro, Alejandro Otero* (Catálogo), Paris, 1963.

FARIA, Almeida, «O Anjo à Janela», in *Além da Sombra*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1992.

FERNANDES, João, «À Volta de», in *Lourdes Castro: Sombras à Volta de Um Centro*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2003.

FONSECA, Sebastião, «Retrato de Lourdes Castro», in *Jornal de Letras*, 9 Setembro 1964.

FONSECA, Sebastião, FRANÇA, José-Augusto, *A Pintura de Lourdes Castro e René Bertholo* (Catálogo), Lisboa, Galeria Diário de Notícias, 1957

FRANÇA, José-Augusto, «Sete Pintores Portugueses em Paris», in *Colóquio Artes*, nº 18, Maio 1962.

FRANÇA, José-Augusto, «Caixas», in *Marta Minujin, Lourdes Castro, Alejandro Otero* (Catálogo), Paris, 1963.

FRANÇA, José-Augusto, «L'Autre Vie des Objects Morts», in *Aujourd'hui Art et Architecture*, nº 45, Abril 1964.

FRANÇA, José-Augusto, *Lourdes Castro*, Lisboa, Galeria 111, 1970.

FREITAS, Maria Helena, «O Duplo do Mundo», in *Além da Sombra*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1992.

GONÇALVES, Eurico, «Lourdes Castro: A apropriação do real através do desenho e do recorte», extracto publicado in *Além da Sombra*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1992.

HAHN, Otto, *Catálogo Lourdes Castro*, Paris, Galerie Jean Biance, 1978 e *L'Express*, 24 Abril 1978, republicado in *Além da Sombra*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1992.

HAHN, Otto, *Lourdes Castro*, Funchal, Galeria Porta 33, 1999.

LECOMBRE, Sylvain, «Lettre de Paris: Lourdes Castro: Un trait c'est tout», in *Colóquio Artes*, nº 37, Junho 1978.

MAHLOW, Dietrich, «Lourdes Castro ou le choc de la fascination», in *Colóquio Artes*, nº 5 Dezembro 1971.

PAM, Imre, «Os artistas contemporâneos: Lourdes Castro», in *Morphèmes*, série 10, 1965, republicado in *Além da Sombra*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1992.

PINHARANDA, João, «Fora do Centro / Fora do Corpo», in *Lourdes Castro: Sombras à Volta de Um Centro*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2003.

RESTANY, Pierre, «Lourdes Castro: A presença da ausência», Paris, 7 Maio 1965, republicado in *Além da Sombra*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1992.

RESTANY, «La Memoire du Vide» (Catálogo), Galeria Edouard Loeb, Paris, 1966, republicado in *Além da Sombra*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1992.

ZIMBRO, Manuel, «A Sombra da Flecha», in *Além da Sombra*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1992.

ZIMBRO, Manuel, «Base do mundo», «Coisas de nada», «Apoio de base», in *Lourdes Castro: Sombras à Volta de Um Centro*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2003.

### **Entrevistas Publicadas**

FÉRIA, Lourdes, «No rasto da sombra», in *Artes & Leilões*, nº 15, Junho/Setembro 1992.

FONSECA, Sebastião, «Entrevista com Lourdes Castro e René Bertholo», in *Jornal de Letras e Artes*, 31 Julho 1963.

RIBEIRO, Daniel, «Lourdes Castro: Uma mulher que brilha nas sombras», in *Jornal de Letras Artes e Ideias*, 2 Março 1982.

VASCONCELOS, Maria Anahory, «Lourdes Castro», in *Expresso*, 15 Outubro 1983.

## **NORONHA DA COSTA**

### **Textos do Autor (selecção)**

COSTA, Luís Noronha da, *Novas Iconologias* (Catálogo), Galeria Buchholz, Lisboa, 1967.

COSTA, Luís Noronha da, Catálogo da Exposição individual da Galeria Buchholz, Lisboa, 1967.

COSTA, Luís Noronha da, «Interrogações» (excertos de uma conversa com Rui Mário Gonçalves), in Catálogo da exposição individual na Galeria Buchholz, Lisboa, 1967, republicado in *Noronha da Costa Revisitado* (Coord. Miguel Wandschneider e Nuno Faria,.), Lisboa, Centro Cultural de Belém / Edições Asa, 2003.

COSTA, Luís Noronha da, «Sem Título», in *A Capital*, 25 Março 1969, republicado in *Noronha da Costa Revisitado* (Coord. Miguel Wandschneider e Nuno Faria,.), Lisboa, Centro Cultural de Belém / Edições Asa, 2003.

COSTA, Luís Noronha da, «Em Homenagem a Fernando Pernes e José-Augusto França Sem Título para ser claro», in Catálogo da Exposição da Galeria Quadrante, Lisboa, 1969.

COSTA, Luís Noronha da, «Sem Título», in *Noronha da Costa*, Lisboa, Instituto Nacional Casa da Moeda, 1982.

COSTA, Luís Noronha da, «Arte, Dimensão, Valor», in *Colóquio Artes*, nº 40, Março 1978, republicado in *Noronha da Costa Revisitado* (Coord. Miguel Wandschneider e Nuno Faria,.), Lisboa, Centro Cultural de Belém / Edições Asa, 2003.

COSTA, Luís Noronha da, «Arte, dimensão, valor», in *Colóquio Artes*, nº 40, Março 1979.

COSTA, Luís Noronha da, «Esclarecimento acerca de um dos meus 'projectos' de 1968/1969», in Catálogo *Noronha da Costa*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1983.

### **Monografias**

ALMEIDA, Bernardo Pinto de, *Noronha da Costa ou a Consciência do Tempo*, Lisboa, Editorial Caminho, 2006.

OLIVEIRA, Emídio Rosa, *A Pintura de Noronha da Costa*, Instituto Nacional Casa da Moeda, 1989

### **Catálogos**

*Noronha da Costa*, Lisboa, Galeria Quadrante, 1967.

*Noronha da Costa- Paisagens*, Lisboa, Galeria 111, 1967.

*Noronha da Costa*, Lisboa, Galeria Buchholz, 1967.

*Noronha da Costa*, Lisboa, Galeria Buchholz, 1968.

*Magritte Após Polanski*, Lisboa, Galeria Quadrante, 1969.

*Histórias Trágico-Marítimas*, Lisboa, Galeria 111, 1969.

*Noronha da Costa*, Lisboa, Galeria Buchholz, 1969.

*Noronha da Costa*, Lisboa, Galeria Judite Dacruz, 1970.  
*Noronha da Costa*, Lisboa, Galeria Judite Dacruz, 1970.  
*Noronha da Costa*, Porto, Galeria ZEN 1971.  
*Noronha da Costa*, Lisboa, Galeria 111, 1972.  
*Noronha da Costa*, Lisboa, Sociedade Nacional de Belas-Artes, 1972.  
*Noronha da Costa*, Lisboa, AR.CO, 1973.  
*Noronha da Costa*, Munique, Galerie Christoph Dürr, 1973.  
*À Procura do Espaço Pátria Perdido*, Lisboa, Galeria Buchholz, 1975.  
*Noronha da Costa*, Munique, Galerie Christoph Dürr, 1976.  
*Dois Anos de Trabalho*, Lisboa, Galeria Quadrum, 1976.  
*Noronha da Costa*, Lisboa, Galeria Quadrum, 1977.  
*Noronha da Costa*, Munique, Galerie Christoph Dürr, 1978.  
*Noronha da Costa*, Porto, Centro de Arte Contemporânea – Galeria Jornal de Notícias, 1979.  
*Noronha da Costa*, Lisboa, Centro Nacional de Cultura, 1979.  
*Noronha da Costa*, Porto, Galeria Roma e Pavia, 1981.  
*Noronha da Costa: Exposição Retrospectiva*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1983.  
*Noronha da Costa*, Washington, Osuna Gallery, 1983.  
*Noronha da Costa*, Castelo Branco, IPPC, 1985.  
*Noronha da Costa*, Lisboa, Galeria R 75, 1986.  
*Noronha da Costa*, Guimarães, Galeria Gilde, 1986.  
*Noronha da Costa*, Lisboa, Galeria Nasoni, 1991.  
*Noronha da Costa*, Amarante, Museu Amadeo de Souza Cardoso, 1992.  
*Noronha da Costa*, Pintura, Lisboa, Galeria Valbom, 2001.  
*Noronha da Costa Revisitado* (Exposição Retrospectiva, Coord. Miguel Wandschneider e Nuno Faria), Lisboa, Centro Cultural de Belém / Edições Asa, 2003.

#### Periódicos e Textos Críticos (selecção)

COSTA, João Bénard da, «Noronha da Costa: O cinema e a pintura como caminhos para o sublime», in *Noronha da Costa Revisitado*, Lisboa, Centro Cultural de Belém / Edições Asa, 2003.  
 FRANÇA, José-Augusto, *Noronha da Costa*, Lisboa, Galeria Buchholz, 1968.  
 FRANÇA, José-Augusto, «Objectos e Imagens», in *Diário de Lisboa*, 25 Janeiro 1968.  
 FRANÇA, José-Augusto, «Objectos, Obra, Espaço: Autoridade, Ecrãs, Mitos e Espelhos, (a propósito de Noronha da Costa)», in *Diário de Lisboa*, 21 Agosto 1969, republicado in *Quinhentos Folhetins*, Lisboa, Instituto Nacional Casa da Moeda, 1984.  
 FRANÇA, José-Augusto, «Peintures de Noronha da Costa à la Cinémathèque de Paris», in *Colóquio Artes*, nº 22, Abril 1975.  
 FRANÇA, José-Augusto, Texto publicado no Catálogo da Exposição individual de Noronha da Costa na Galeria Buchholz em 1968, republicado in *Cem Exposições*, Instituto Nacional Casa da Moeda, 1982.  
 FRANÇA, José-Augusto, *Noronha da Costa*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1983.  
 GIL, José, «A Experimentação e a Imagem», in *Noronha da Costa Revisitado* (Coord. Miguel Wandschneider e Nuno Faria), Lisboa, Centro Cultural de Belém / Edições Asa, 2003.  
 GONÇALVES, Rui Mário, «Prémios de Pintura G.M. 1967: António Sena e Noronha da Costa», in *Jornal de Letras e Artes*, Março 1968.  
 GONÇALVES, Rui Mário, «Noronha da Costa», in *A Capital*, 19 Março 1969.  
 LE BOT, Marc, «Luís Noronha da Costa», Catálogo da Exposição da Galeria Jornal de Notícias, Porto, 1979.  
 LOURENÇO, Eduardo, «Reflexo num Espelho Ausente», in *Colóquio Artes*, nº 8, Julho 1972.  
 MOLDER, Maria Filomena, «A Claridade que o Véu Arrasta», in *Noronha da Costa Revisitado* (Coord. Miguel Wandschneider e Nuno Faria), Lisboa, Centro Cultural de Belém / Edições Asa, 2003.  
 PERNES, Fernando, «Noronha da Costa. As duas vanguardas», in *Vida Mundial*, 18 Fevereiro 1972.  
 PERNES, Fernando, *Noronha da Costa: As Imagens e as Coisas*, Lisboa, Galeria 111, 1967.

PERNES, Fernando, *Noronha da Costa: paisagens*, Lisboa, Galeria 111, 1967.  
 PERNES, Fernando, *Noronha da Costa*, Lisboa, Galeria Judite da Cruz, 1970.  
 PERNES, Fernando, «Luis Noronha da Costa: Uma exposição e três perguntas», in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Março 1970.  
 SOUSA, Ernesto de, «Da vanguarda artística em Portugal e do mercado comum: com uma receita que contribuirá para a resolução de alguns dos problemas que afligem a nossa pátria», 1975, in *Colóquio Artes*, nº 25, Dezembro 1975.  
 SOUSA, Rocha de, «Após Noronha da Costa», in *Diário de Lisboa*, 18 Junho 1970.  
 SOUSA, Rocha de, «Técnicas de Produção Artística», in *Diário de Lisboa*, 14 Janeiro 1971.  
 WANDSCHNEIDER, Miguel, FARIA, Nuno, «Noronha da Costa Revisitado: notas a propósito de uma exposição e (des)montagem de um discurso auto-reflexivo», in *Noronha da Costa Revisitado*, Lisboa, Centro Cultural de Belém / Edições Asa, 2003.

### **Entrevistas Publicadas**

Helena Vaz da Silva, «Com Noronha da Costa: ‘Retomar os valores nacionais pode ser progressista’», in *Expresso* (Revista), 12 Maio 1979.

## **HENRIQUE RUIVO**

### **Textos do Autor (selecção)**

RUIVO, Henrique, *Branco Azil Ocre* (poesia), Algés, Difel, 2000.  
 RUIVO, Henrique, *As ruas da cidade mas também os campos*, Lisboa, & etc, 2001.

### **Catálogos**

*Ruivo*, Estocolmo, Galleria Latina, 1965.  
*Henrique Ruivo* (desdobrável), Lisboa, Galeria 111, 1965.  
*Ruivo*, Florença, «La Soffitta», Galleria d’Arte moderna, 1967.  
*Ruivo. Collages, rilievi, disegni*, Roma, Galleria Arabesco, 1967.  
*Personale di Ruivo*, Ravenna, Galleria La Bottega, 1968.  
*Ruivo*, Roma, Galleria Il Capitello, 1971.  
*Ruivo*, Lisboa, Galeria Interior, 1972.  
*Ruivo*, Roma, Galleria L’Ariete, 1973.  
*Henrique Ruivo expõe na Galeria Zen*, Porto, Galeria Zen, 1974.  
*Henrique Ruivo*, Cidade do México, Galeria Estela Shapiro, 1979.  
*Henrique Ruivo*, Porto, Cooperativa Árvore, 1981.  
*Ruivo (Ciclo dos Meses – Ciclo das Estações – Ciclo do Dia)*, Lisboa, Galeria Ana Isabel, 1982.  
*Henrique Ruivo*, Lisboa, Galeria Ana Isabel, 1984.  
*Henrique Ruivo*, Funchal, Quetzal Galeria de arte, 1985.  
*Henrique Ruivo. Anamnésis*, Lisboa, Galeria Ana Isabel, 1987.  
*Henrique Ruivo*, Lisboa, Galeria Trema-Míron, 1993.  
*Henrique Ruivo*, Trema, Míron Galeria de Arte, 1995.  
*Fátima Vaz. Henrique Ruivo*, Porto, Galeria Nazoni, 1990.

### **Periódicos e Textos Críticos (selecção)**

ALBERTI, Rafael, *Ruivo*, Estocolmo, Galleria Latina, 1965.  
 ALBERTI, Rafael; «Henrique Ruivo. 1971», in *Colóquio*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, nº 75, Dezembro 1987.  
 AZEVEDO, Manuela de, «De Henrique Ruivo. Paisagens desconhecidas de um mundo inabitável para consciências oprimidas», in *Diário de Notícias*, Lisboa, 18 Fevereiro 1973.  
 AZEVEDO, Manuela de, «Artes plásticas. Pintura e colagem de H.Ruivo na Interior», in *Diário de*

*Notícias*, Lisboa, 18 Maio 1977.

BASILICI, Gaetano; «Alla Galleria ‘Arabesco’. Il surrealismo poetico de Henrique Ruivo», in *Il Secolo d'Italia*, Lisboa, 31 Novembro 1967.

DELOGU, Ignazio; «Henrique Ruivo», in *A Capital*, Lisboa, 28 Agosto 1968.

FAUSTINO, César; «Confirmação de Henrique Ruivo de novo em Estocolmo acompanhado de Nils af Ström (sueco que vive em Portugal)», in *Diário de Lisboa*, 1 Abril 1965

GONÇALVES, Eurico; «Henrique Ruivo», in *O Jornal*, Lisboa, 3 Abril 1987.

GONÇALVES, Rui Mário; «Artes. Acaso inexplorado», in *Expresso*, Lisboa, 3 Março 1973.

JOHANSSON, Stig; «Reliefer med Fantasi», in *Svenska Dagbladet*, Estocolmo, 22 Março 1965.

LAPA, Manuela; «Pintura. Mensageiros do fantástico para nos quebrarem o desencanto», in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, nº 245, 16-22 Março 1987.

MATOSSIAN, Chaké; «Henrique Ruivo pour un théâtre de l'oubli», in *Colóquio*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, nº 75, Dezembro 1987.

MENDES, Murilo; «O último Ruivo», in *Colóquio*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, nº 75, Dezembro 1987.

n.a., «Consultório Literário e Artístico — Quem é Henrique Ruivo o autor do quadro ‘A Cidade Velha’, publicado no último número do vosso Jornal?», in *Jornal de Letras e Artes*, Lisboa, nº 170, 30 Dezembro 1964.

n.a., «Inquérito à jovem pintura. Henrique Ruivo» (com entrevista a Henrique Ruivo), in *Jornal de Letras e Artes*, Lisboa, nº 261, Maio 1968.

OLIVEIRA, Mário de; «Exposições. José Escada na Galeria Divulgação e Henrique Ruivo na Galeria 111», in *Diário de Notícias*, Lisboa, 29 Junho 1965.

n.a., «Noticiário de Artes Plásticas. Relevos de Henrique Ruivo», in *Jornal de Letras e Artes*, Lisboa, nº 196, 30 Junho 1965.

OLIVEIRA Mário de, «Henrique Ruivo na Galeria 111», in *Diário de Notícias*, Lisboa, 29 Julho 1965.

PINHARANDA, João; «A escolha JL. Exposições. Henrique Ruivo», in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, nº 247, 30 Março 1987.

PIRES, Porfírio Alves, «Cartaz. Exposições. Henrique Ruivo», in *Diário de Lisboa*, 9 Março 1984.

POMAR, Alexandre; «Exposições. Henrique Ruivo», in *Expresso*, Lisboa, 3 Março 1984.

POMAR, Alexandre; «Exposições. Henrique Ruivo», in *Expresso*, Lisboa, 10 Março 1984

PROSPERI, Giorgio; «Alla rassegna nazionale del premio Pescara. Anche Bigiaretti attratto dal fascino degli atti unici», in *Il Tempo*, 22 Novembro 1968.

RODRIGUES, Urbano Tavares, «Arco Voltaico. A presença nas Imagens», in *O Século*, Lisboa, 17 Novembro 1968.

RODRIGUES, Urbano Tavares, «Pinturas de Henrique Ruivo na Galeria Interior», in *O Século*, Lisboa, 15 Fevereiro 1973.

RODRIGUES, Urbano Tavares, «Êxito das pinturas de Henrique Ruivo», in *O Século*, 15 Fevereiro 1973.

RODRIGUES, Urbano Tavares; «Arte», in *O Século Ilustrado*, Lisboa, 17 Fevereiro 1973.

RODRIGUES, Urbano Tavares, «Arte. Henrique Ruivo e a Gravura Britânica», in *Vida Mundial*, Lisboa, nº 1833, 17 Fevereiro 1973.

SILVA, Jaime da; «Conquistou a crítica sueca o pintor português Henrique Ruivo», in *Diário Popular*, Lisboa, 22 Abril.

SOUZA, Rocha de; «Exposições. Ruivo. Galeria Interior», in *& Etc*, Lisboa, 15 Março 1973.

S. G., «Le mostre a Roma. I rilievi di Ruivo», in *Avanti*, 8 Abril 1971.

VICE, «Galleria delle gallerie. Henrique Ruivo», in *Paese Sera*, 1 Abril 1971.

## **ANA VIEIRA**

### **Monografias**

COUTINHO, Liliana, *Ana Vieira. O que ocorre nos interstícios da figura*, Lisboa, Editorial Caminho, 2007

## Catálogos

*Ana Vieira*, Lisboa, Galeria Quadrante, 1968.  
*Ana Vieira*, Lisboa, Galeria Quadrante, 1971.  
*Ana Vieira*, Porto, Galeria Dois, 1971.  
*Ambiente*, Óbidos, Galeria Ogiva, 1972.  
*Ana Vieira*, Lisboa, AR.CO, 1973.  
*Ana Vieira*, Lisboa, Galeria Judite Dacruz, 1974.  
*Ana Vieira, Eduardo Nery e Francisco Aquino*, Ponta Delgada, Museu Carlos Machado, 1975.  
*Diário de Cinco Dias: Gessos*, Lisboa, Centro Nacional de Cultura, 1991.  
*Ensaio para uma Paisagem*, Lisboa, Museu de História Natural, 1997.  
*Ana Vieira*, (exposição retrospectiva), Porto, Fundação de Serralves, 1998.  
*Sala de Jantar*, Museu José Malhoa, Caldas da Rainha, Maio/Junho 1995.  
*Pronomes*, Lagoa (Açores), Galeria Franco, Steggink, 2001.  
*Diálogo Ana Vieira + Patrícia Garrido*, Lisboa, Galeria Giefarte, 2003.

## Periódicos e Textos Críticos (selecção)

FERNANDES, João, «Através de... Transparência e opacidade na obra de Ana Vieira», in *Ana Vieira*, Porto, Fundação de Serralves, 1998.  
JORGE, João Miguel Fernandes, *Ana Vieira: Diário de cinco dias: Gessos*, Lisboa, Centro Nacional de Cultura, 1991.  
MEDEIROS, Margarida, *Ana Vieira: Pronomes*, Lagoa (Açores), Franco, Steggink, 2001.  
MOLDER, Maria Filomena, «A Mulher Escondida», in *Ana Vieira*, Porto, Fundação de Serralves, 1998.  
PERNES, Fernando, *Ana Vieira*, Lisboa, Galeria Judite da Cruz, 1974.  
PINHARANDA, João, «O teatro da pintura», in *Arte Ibérica*, Lisboa, nº 20. Dezembro/Janeiro 1998-99.  
PORFÍRIO, José Luís, «Crítica de Artes Plásticas - Do fascínio à Reflexão», in *Diário de Lisboa*, 12 Julho 1973.  
PORFÍRIO, José Luís, *Ensaio para uma paisagem: Ana Vieira*, Lisboa, Museu Nacional de História Natural, 1997.  
RODRIGUES, António, «O céu da Casa», in *Ana Vieira*, Porto, Fundação de Serralves, 1998.  
TAVARES, Salette, «Ambiente Objecto de Ana Vieira», in *Colóquio Artes*, nº 22, Abril 1975.  
TAVARES, Salette, «Ana Vieira», in *Revista de Artes Plásticas*, nº 5, Fevereiro 1974, s/p.  
TEIXEIRA, Madalena Brás, «Transbordagem de Ana Vieira», in *Arquitectura*, nº 9-10, Setembro/Janeiro, 1986-87.

## Entrevistas

PINHARANDA, João Lima, «O Teatro da Pintura», in *Arte Ibérica*, Lisboa, nº 20. Dezembro/Janeiro 1998-99.

## JOÃO VIEIRA

### Monografias

CANDEIAS, Ana Filipa, *Revista KWY: Da Abstracção Lírica à Nova Figuração (1958-1964)*, dissertação de Mestrado em História da Arte Contemporânea, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 1996 (exemplar policopiado).  
*João Vieira, 25 Anos de Trabalho*, Lisboa, &etc, 1985.

### Catálogos

*Pintura de João Vieira*, Lisboa, Galeria Diário Notícias, 1959.  
*João Vieira*, Lisboa, Galeria Diário Notícias, 1962.  
*Anagramas*, Lisboa, Galeria Judite Dacruz, 1971.  
*João Vieira: Mamografias, 1975-1981*, Lisboa, Galeria Diferença, 1981.  
*João Vieira. Alfabetos. Pintura*, Lisboa, Galeria Quadrum, 1981.  
*João Vieira, Mamografias*, Coimbra, CAPC, 1982.  
*João Vieira*, Lisboa, Galeria Altamira, 1984.  
*João Vieira*, Almancil, Centro Cultural São Lourenço, 1985.  
*João Vieira. Metamorfoses – Máscaras do Diabo*, Porto, Galeria Zen, 1986.  
*João Vieira. As Imagens da Escrita*, Lisboa, Museu de Arte Antiga, 1988.  
*Diálogos de Lisboa (com Francisco d'Ollanda)*, Lisboa, Galeria Barata, 1988.  
*João Vieira*, Porto, Galeria Nasoni, 1989.  
*Máscaras*, Amarante, Museu Amadeo Souza Cardoso, 1993.  
*João Vieira. Ideogramas*, Lisboa, Galería Miron-Trema, 1994.  
*Efeitos de Espelho*, Lisboa, Mapfre, 1995.  
*Bestiário*, Lisboa, Galeria Fernando Santos, 1996.  
*João Vieira. Revisões*, Torres Novas, Galeria Neupergama, 1998.  
*João Vieira. Limites*, Lisboa, Galeria Valbom, 1989.  
*KWY PARIS 1958-1968*, Lisboa, Centro Cultural de Belém, 2001.  
*Corpos de Letras* (exposição antológica), Porto, Museu de Serralves, 2002.

#### **Periódicos e Textos Críticos (selecção)**

ALMEIDA, Bernardo Pinto de, *João Vieira: Limites*, Lisboa, Galeria Valbom, 1989.  
 BASTOS, José Gabriel Pereira, «Trabalhar sobre o corpo e sobre a escrita», in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, nº 6, 12 Maio 1981.  
 BASTOS, José Gabriel Pereira, *João Vieira: Metamorfoses – Máscaras do Diabo*, Porto, Galeria Zen, 1986.  
 BASTOS, José Gabriel Pereira, *Diálogos de Lisboa (com Francisco d'Ollanda)*, Lisboa, Galeria Barata, 1988.  
 CASTRO, E. M. De Mello e, «João Vieira Letra a Letra» in *Colóquio Artes*, Lisboa, nº 1, Fevereiro 1971.  
 DI MAGGIO, Nelson, «João Vieira e o Caso da Vénus de Milo», in *Jornal de Letras Artes e Ideias*, Lisboa, nº 2, 21 Março 1981.  
 FERNANDES, João, «A letra e o corpo na obra de João Vieira», in *Corpos de Letras*, Porto, Museu de Serralves / Edições Asa, 2002  
 FRANÇA, José-Augusto, «João Vieira», in *Aujord'hui Art et Architecture*, Paris, nº 40, Janeiro 1963.  
 FRANÇA, José-Augusto, «João Vieira: Galeria Judith Dacruz», in *Pintura & Não*, nº 116, Agosto de 1970.  
 FRANÇA, José-Augusto, *Anagramas*, Lisboa, Galeria Judite Dacruz, 1971.  
 FRANÇA, José-Augusto, «EXPO-AICA Sociedade Nacional de Belas Artes, 1972», in *Diário Popular*, Lisboa, 24 Junho 1972.  
 FRANÇA, José-Augusto *João Vieira. Alfabetos. Pintura*, Lisboa, Galeria Quadrum, 1981.  
 MACEDO, Helder, *João Vieira. As Imagens da Escrita*, Lisboa, Museu de Arte Antiga, 1988.  
 MACEDO, Hélder, *Corpos de Letras*, Porto, Museu de Serralves / Edições Asa, 2002.  
 MARQUES, Alfredo, «Exposições. Os Novos Caminhos da Pintura de João Vieira», in *Diário Popular*, Lisboa, 29 de Julho de 1964.  
 MARQUES, Alfredo, «Artes Plásticas - Trabalhos em espuma de João Vieira», in *Diário Popular*, Lisboa, 24 Junho 1971.  
 PALLA, Maria Antónia, «Polémica em torno de uma arte de vanguarda», in *Diário Popular*, Lisboa, 25 Janeiro 1968  
 PALLA, Maria Antónia, «A Arte é uma Festa», in *Século Ilustrado*, 19 Junho 1971.  
 PORFIRIO, José Luís, *João Vieira: As Imagens da Escrita*, Lisboa, Museu de Arte Antiga, 1988.



SILVA, Raquel Henriques da, «Das Letras aos Corpos» in *Corpos de Letras*, Porto, Museu de Serralves / Edições Asa, 2002.

SOUSA, Rocha de, «O Espírito da Letra – João Vieira: Galeria Judite Dacruz», in *Diário de Notícias*, Lisboa, 22 Janeiro 1970.

SOUSA, Ernesto de, «Da letra ao texto, do texto ao contexto: João Vieira», in *Colóquio Artes*, nº 42, Setembro 1979.

TEIXEIRA, Cruz, *João Vieira*, Lisboa, Galeria Altamira, 1984.

PAZ, Eduardo, *João Vieira*, Porto, Galeria Nasoni, 1989.

## **Entrevistas Presenciais**

### **Artistas**

**Alberto Carneiro**, Lisboa, 1 de Junho de 2005 e atelier do artista, Porto, 13 de Junho de 2005.

**Ana Vieira**, residência da artista, Lisboa, 14 de Fevereiro e 3 de Maio de 2005; 29 de Maio de 2006.

**Henrique Ruivo**, atelier do artista, Lisboa, 28 de Abril e 7 de Novembro de 2005.

**João Vieira**, residência do artista, Lisboa, 22 de Março, 24 de Março e 2 de Agosto de 2005.

**Lourdes Castro**, Lisboa, 24 de Janeiro de 2005 e 26 de Outubro de 2006.

**Luís Noronha da Costa**, residência do artista, Estoril, 15 de Fevereiro de 2005.

### **Directores de Museus, Curadores, Conservadores**

**João Fernandes**, Museu de Serralves, Porto, 1 de Fevereiro de 2005.

**Jorge Molder**, Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 23 de Setembro de 2005.

**Miguel Wandschneider**, Culturgest, Lisboa, 8 de Fevereiro de 2005.

**Pedro Lapa**, Museu do Chiado, Lisboa, 9 de Dezembro de 2004.

**Rodrigo Betencourt da Câmara**, 21 de Abril de 2004.

## **Outras fontes não Publicadas**

*Regulamento da I Exposição da Fundação Calouste Gulbenkian*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1957.

Relatórios de René Bertholo à Fundação Calouste Gulbenkian de Outubro de 1968 a Junho de 1969.

*Relatório do Presidente*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1961.

VILLAS-BOAS, Joaquim Sellès de, *Relatório para a Fundação Calouste Gulbenkian*, Janeiro de 1958.

## ÍNDICE ONOMÁSTICO

- Acciaiuoli, Margarida, xv  
 Acconci, Vito, 30  
 Ackling, Roger, 230  
 Adami, Valerio, 17  
 Afonso, Nadir, 91  
 Afonso, Sara, 107  
 Aguilera-Cerni, Vicente, 272  
 Albano, Albert, 51  
 Almeida, Bernardo Pinto de, 224, 225, 228, 237, 349  
 Almeida, Fialho de, 221  
 Almeida, Helena, xvi, xviii, 92, 98, 108, 110, 112, 192, **325-354**, 361  
 Almeida, Leopoldo de, 327  
 Althöfer, Heinz, 37, 41  
 Alves, Armando, 110  
 Alves, Celestino, 85  
 Andre, Carl, 24, 43, 44  
 Anselmo, Giovanni, 25  
 Antunes, Ernesto Melo, 191  
 Appel, Karel, 17  
 Appelbaum, Barbara, 57, 363  
 Appleby, Theodore, 118  
 Appoloni, Io, 300  
 Aquino, Francisco de, 191  
 Areal, António, 98, 99, 271  
 Argan, Giulio Carlo, 54, 120  
 Arman, 18, 19, 20, 140, 275, 308  
 Arroyo, Juan, 17  
 Artaud, Antonin, 21, 199  
 Atkinson, Terry, 29  
 Avrami, 363  
 Azevedo, Fernando de, 85, 105  
 Bachelard, Gaston, 200, 224, 227, 244, 245  
 Bacon, Francis 17  
 Bainbridge, David, 28  
 Baj, Enrico, 17  
 Baldwin, Michael, 28  
 Baptista, Manuel, 91, 93, 98, 99, 105  
 Barradas, Jorge, 104  
 Barry, Robert, 28  
 Batarda, Eduardo, 98, 99  
 Bateson, G., 349  
 Bausch, Pina, 339  
 Beckett, Samuel, 297  
 Beethoven, Ludwig van, 261  
 Benjamin, Walter, 65, 348, 352  
 Bernstein, Leonard, 261  
 Bertholo, Augusto, 305  
 Bertholo, René, xvi, xvii, 92, 97, 98, 110, 139, 140, 145, 149, 153, 271, 272, **303-354**  
 Beuys, Joseph, 23, 24, 30, 109, 278, 293, 353, 354  
 Bishop, Claire, 31, 32  
 Blake, Peter, 16, 274  
 Bois, Yve-Alain, 21  
 Boito, Camillo, 53, 54  
 Branco, Isabel, 286  
 Brandi, Cesare, 52, 54, 55, 323  
 Braque, George, 7, 8, 16  
 Bravo, Joaquim, 98  
 Brendel, Alfred, 262  
 Breton, André, 11, 118, 119, 309  
 Brito, Jorge de, 95, 100  
 Brito, Manuel de, 100, 101, 319  
 Brokerhof, Agnes, 46  
 Bronze, Francisco, 99, 100, 111  
 Broodthaers, Marcel, 30, 31  
 Brus, Günter, 30  
 Bual, Artur, 85  
 Buchloh, Benjamin, 23, 24, 31  
 Burden, Chris, 30  
 Buren, Daniel, 29  
 Burri, Alberto, 192  
 Bury, Pol, 140, 149, 312, 313  
 Buskirk, Martha, 44, 66  
 Cabral, Graça Costa, 191  
 Cabral, Manuel Costa, 191  
 Caetano, Marcelo, 88, 89, 95, 102  
 Cage, John, 20, 23  
 Calhau, Fernando, 92, 108  
 Calvet, Carlos, 91, 93, 105, 107  
 Campbell, Joseph, 290  
 Campos, António, 110  
 Cargaleiro, Manuel, 98, 271  
 Carlos, Isabel, 330, 332, 334, 343, 347, 349  
 Carneiro, Alberto, xvi, 92, 98, 108, 110, 112, 192, 193, **219-268**, 358, 359  
 Caro, Anthony, 24, 223  
 Castelo Branco, Camilo, 221  
 Castro, Ernesto Mello e, 110, 271, 272  
 Castro, Lourdes, xvi, 85, 92, 97-100, 107-109, **137-166**, 192, 194, 272, 306-308, 310, 355  
 Castro, Manuel de, 271  
 Celant, Germano, 25  
 Cesar, 18, 19, 140, 273  
 Cesariny, Mário, 98, 271  
 Chagall, Marc, 11

Charrua, António, 85, 100, 102, 105, 106, 117, 118  
 Cid dos Santos, Bartolomeu, 274  
 Columbano, 87  
 Conceição, Vasco da, 117  
 Conduto, Fernando, 101, 102  
 Corneille, 17, 140  
 Corot, Jean-Baptiste, 180  
 Corral, Maria de, 328, 330, 333, 335, 341, 349  
 Costa, Noronha da, xvi, xviii, 58, 90-93, 98, 99, 104, 105-107, 112, **167-188**, 192, 194, 195, 203, 358, 359  
 Costa, Vasco, 90, 91  
 Coutinho, Francisco Pereira, 101  
 Cragg, Tony, 158  
 Cunningham, Merce, 273  
 Cutileiro, João, 85, 92, 99, 274  
 D'Assumpção, Manuel, 271  
 Da Rocha, 110  
 Dacosta, António, 98  
 Dalí, Salvador, 11  
 Davenport, Kimberly, 41, 164, 165  
 Davies, Laura, 47-49, 163  
 Deschamps, Gérard, 18, 140  
 Dine, Jim, 15, 16, 22  
 Dionísio, Eduarda, 86  
 Dixo, João, 110  
 Domingues, Virgílio, 85  
 Drury, Chris, 230  
 Duarte, António, 103  
 Duarte, Gonçalo, 140, 271, 272, 306  
 Dubuffet, Jean, 14, 15, 17, 128, 130  
 Duchamp, Marcel, 8-12, 15, 16, 18, 28, 133  
 Dufrêne, François, 18  
 El Lissitzky, 32  
 Eluard, Paul, 118, 119  
 Ernst, Max, 11, 12, 119  
 Errò, 18  
 Escada, José, 98, 100, 271, 272, 306  
 Estaline, José, 119  
 Faria, Almeida, 86  
 Fautrier, Jean, 14, 17  
 Fernandes, Fernando, 85  
 Fernandes, João, xvii, 194, 203, 226, 227, 266, 267, 274, 295, 297, 300, 318, 321, 322  
 Ferreira, Virgílio, 118  
 Ferrier, Jean-Louis, 17, 19, 128  
 Ferro, António, 87  
 Ferry, Luc, 5, 6  
 Feyo, Barata, 222  
 Feyto, 121  
 Filipe, Cruz, 93, 107  
 Filliou, Robert, 23, 110, 140  
 Flavin, Dan, 24, 59, 73, 74  
 Flynt, Henry, 27  
 Fonseca, Sebastião da, 306  
 Fontana, Lucio, 333, 337  
 Fortes, Vítor, 104  
 Foster, Hal, 10, 30  
 França, José-Augusto, 83, 86-87, 91, 97, 99, 103, 104, 106, 143, 169, 171, 172, 306, 308, 344  
 Francastel, Pierre, 327  
 Franchina, Nino, 120  
 Freitas, Lima de, 93  
 Freitas, Maria Helena de, 261  
 Freud, Sigmund, 11  
 Fulton, Hamish, 230  
 Gallaccio, Anya, 48  
 Gantzert-Castrillo, Erich, 40  
 Gassiot-Talabot, Gérald, 17, 309  
 Gibson, James J., 267  
 Giezen, Krijn, 49  
 Gil, José, 175, 176, 357, 365  
 Giotto, 120  
 Godard, Jean-Luc, 178  
 Goetz, Henri, 272, 273  
 Goldsworthy, Andy, 230  
 Gonçalves, Eurico, 92, 99, 107, 111  
 Gonçalves, Nuno, 87  
 Gonçalves, Rui Mário, 91, 93, 97-99, 107, 173-175, 178  
 Gonzaga, Maria, 282, 285-287, 290, 293, 298, 300  
 Goodman, Nelson, 65, 66  
 Gorky, Arshile, 12  
 Gracq, Julien, 118  
 Grosvenor, Robert, 24  
 Guggenheim, Peggy, 12  
 Gulbenkian, Calouste Sarkis, 83  
 Guldmond, Jaap, 158  
 Hains, Raymond, 18  
 Hamilton, Richard, 16  
 Hatherly, Ana, 272, 273  
 Heidegger, Martin, 70, 176  
 Heidsieck, Bernard, 140  
 Heinich, Natalie, 47, 65, 66  
 Heizer, Michael, 26  
 Hélder, Herberto, 272  
 Herculano, Alexandre, 221  
 Hermens, Erma, 46  
 Heuman, Jackie, 46-49, 163  
 Hill, Gary, 70, 71  
 Hogan, João, 85, 93, 105, 107  
 Huebler, Douglas, 28  
 Hummelen, Ijsbrand, 38, 40, 301  
 Hunter, Sam, 13  
 Hurrell, Harold, 29  
 Ionesco, Eugène, 297

Ippolito, Ian, 72, 73  
 Isidoro, Jaime, 97, 100, 101  
 Javacheff, Christo, 18, 19, 140, 149, 272, 274, 307, 308  
 Johns, Jasper, 15, 273  
 Jokilehto, Jukka, 66  
 Jorge, Manuela, 104  
 Jorn, Asger, 17  
 Judd, Donald, 24, 43, 44  
 Júlio, Dante, 107  
 Kandinsky, Wassily, 12  
 Kapoor, Anish, 48, 163  
 Kaprow, Allan, 20- 22  
 Karajan, Herbert von, 261  
 Kelly, Ellsworth, 24  
 Kerkhove, André Van den, 67  
 Kienholz, Edward, 15  
 Kinoshita, Suchan, 67  
 Klee, Paul, 273, 306, 308  
 Klein, Yves, 18-20, 30, 140, 273, 275, 333  
 Kooning, Willem de, 12, 306  
 Kossuth, Joseph, 28, 29  
 Kounellis, Jannis, 25-27  
 Krauss, Rosalind, 360  
 Kuh, Katherine, 9  
 Langlois, Henri, 175  
 Lanhas, Fernando, 99, 104  
 Lapa, Álvaro, 98, 99, 107, 110, 118, 119  
 Lapa, Pedro, xvii, 319, 362  
 Laurenson, Pip, 68, 70  
 Lautréamont, 118, 126  
 Le Parc, Julio, 312, 313  
 Leal, Raul, 271  
 Lemoine, Serge, 59  
 Lemos, Fernando, 97, 99  
 Leonard, Zoe, 56  
 Leonor, Maria, 282  
 LeWitt, Sol, 24, 27, 164, 165  
 Lichenstein, Roy, 16  
 Lippard, Lucy, 29, 112  
 Long, Richard, 230  
 Lorenzetti, Ambrogio, 123, 130  
 Lourenço, Eduardo, 170  
 Lowenthal, David, 64  
 Luiz, Eduardo, 85, 98  
 Luthi, Urs, 337  
 Macedo, Diogo de, 103  
 Macedo, Hélder, 271, 274  
 Macedo, Israel, 117  
 Maciunas, George, 22-24  
 Maderuelo, Javier, 229  
 Magritte, René, 31, 178  
 Mah, Sergio, 336-338, 342  
 Malevitch, Kasimir, 8  
 Malhoa, 87  
 Malta, Eduardo, 103  
 Manchester, Hope, 118  
 Mancusi-Ungaro, Carol, 37, 41, 45  
 Manet, 51  
 Mangolte, Babette, 297  
 Manta, João Abel, 102, 104  
 Manuel, Freitas, 284  
 Manzoni, Piero, 51, 333  
 Mao Tse Tung, 192  
 Maria, Walter de, 24, 26  
 Martini, Simone, 120, 123  
 Martins, Jorge, 92, 93, 98, 99  
 Marx, Karl, 11  
 Masson, André, 11, 12  
 Matos, Luís Salgado, 86  
 Matta, Roberto, 11  
 Mechelen, Marga van, 32, 33  
 Mendieta, Ana, 337  
 Menez, 104-106, 274  
 Mèredieu, Florence de, 19  
 Merleau-Ponty, 176  
 Merz, Mario, 25  
 Michaux, Henri, 101  
 Millares, Manolo, 121, 272  
 Minujin, Marta, 148  
 Miró, Juan, 12  
 Molder, Jorge, xvii, 211  
 Molder, Maria Filomena, 194, 195, 198, 201  
 Mollet, Guy, 273  
 Mondrian, Piet, 32, 165  
 Monory, Jacques, 17  
 Moore, Raymond, 230  
 Morris, Robert, 24, 297  
 Mühl, Otto, 30  
 Nash, David, 230  
 Negreiros, Almada, 95, 99, 104, 107, 109  
 Nery, Eduardo, 90, 91, 93, 98, 99, 100, 104, 105, 107, 108, 110, 191, 192  
 Nevelson, Louise, 141, 142  
 Newman, Barnett, 13  
 Nietzsche, Friedrich, 6, 224  
 Nitsch, Hermann, 30  
 Nogueira, Rolando Sá, 92, 93, 99, 102, 105, 106  
 Noronha, Maria Eugénia Azevedo de, 85  
 Nussabaum, Martha, 42  
 Oldenburg, Claes, 16, 21, 22  
 Oliveira, Emídio Rosa, 339  
 Oliveira, Maria Pia, 209, 211  
 Oppenheim, Dennis, 26  
 Orozco, José, 12  
 Osborne, Peter, 27  
 Otero, Alejandre, 148  
 Pacheco, Luiz, 271

Paes, Joaquim Sellès, 84, 85  
 Palla, Maria Antónia, 280, 281, 283, 294  
 Palolo, António 91, 92, 93, 99, 100, 106  
 Panza, Giuseppe Count, 43  
 Paolozzi, Eduardo, 16  
 Pascali, Pino, 25  
 Pedro, António, 98, 99  
 Peek, Marja, 46  
 Peixinho, Jorge, 110, 273, 281  
 Perdigão, José Azeredo, 83, 84  
 Pereira, João Moniz, 99  
 Pereira, Júlio dos Reis, 118  
 Pérez, Miguel Von Hafe, 364  
 Pernes, Fernando, 91, 94, 97, 107  
 Pessoa, Fernando, 95  
 Peterson, Ad, 61  
 Petzet, Michel, 63  
 Phelan, Peggy, 336, 338, 346, 348  
 Picasso, Pablo, 7, 8, 9, 16, 118  
 Pinheiro, Costa, 91, 98, 110, 140, 149, 272, 306  
 Pinheiro, Jorge, 92, 98  
 Pires, Manuel, 281, 288, 289-291, 298, 299  
 Pistoletto, Michelangelo, 25, 192  
 Poliakoff, 101  
 Poliziano, Angelo, 290  
 Pollock, Jackson, 11, 12, 13, 20, 306  
 Pomar, Júlio, 85, 104, 117  
 Porfírio, José Luís, 110, 198  
 Pound, Ezra, 224  
 Praça, Leonor, 107  
 Quadros, António, 85  
 Queirós, Eça de, 221  
 Rainer, Arnulf, 337  
 Rancillac, Bernard, 309  
 Rase, Philip, 110  
 Rauschenberg, Robert, 5, 15, 273, 313  
 Ray, Man, 11, 12  
 Raysse, Martial, 18, 140  
 Real, William, 68  
 Reese, Thomas, 37  
 Rego, Paula, 85, 92, 98, 99, 105, 106, 274  
 Rembrandt, 51  
 Resende, Júlio, 104, 117, 118  
 Restany, Pierre, 17-19, 100, 140, 141, 308-310, 312, 314  
 Rhoades, Jason, 67  
 Ribeiro Telles, Gonçalo, 110  
 Richter, Sviatoslav, 261  
 Rivera, Diego, 12  
 Rodrigo, Joaquim, 85, 90, 92, 99, 104  
 Rodrigues, Ana Isabel, 102  
 Rodrigues, António, 201, 203  
 Rodrigues, José, 91, 107, 110  
 Rorimer, Ann, 15  
 Rosa, António Ramos, 306  
 Rosa, Artur, 92, 99, 100, 104  
 Rosenberg, Harold, 47  
 Rosenthal, Mark, 24, 32  
 Rotella, Mimmo, 18  
 Rothko, Mark, 13, 273, 306  
 Ruivo, Henrique, xvi, xx, **115-136**, 359  
 Ruskin, John, 53  
 Saint Phalle, Niki de, 18, 140  
 Salazar, António de Oliveira, 88, 119  
 Saldanha, Túlía, 110  
 San-Payo, Nuno, 93  
 Santos, Reynaldo dos, 103  
 Sardo, Delfim, 330, 332, 340  
 Sartre, Jean Paul, 176  
 Saul, Peter, 140  
 Saura, António, 17, 272  
 Scheidemann, Christian, 43, 57, 58  
 Schimmel, Paul, 295  
 Schinzel, Hiltrud, 42  
 Schneeman, Carolee, 30  
 Schöffner, Nicolas, 313  
 Scholte, Tatja, 301  
 Schwarzkogler, Rudolf, 30  
 Schwitters, Kurt, 8, 32  
 Segal, George, 22  
 Seghal, Tino, 297  
 Seixas, António Cruzeiro, 100  
 Sena, António, 91, 93, 98, 102, 108  
 Sharp, Willoughby, 30  
 Sherman, Cindy, 338, 342  
 Shoonhoven, Jan, 58  
 Sieglau, Seth, 28  
 Silva Porto, 257  
 Silva, Raquel Henriques da, xvii, 222  
 Siqueiros, David, 12  
 Siqueira, Nuno, 276  
 Skapinakis, Nikias, 92, 93, 105  
 Smith, Tony, 24  
 Smithsonian, Robert, 24, 26, 27  
 Sobreiro, Pedro, 93  
 Solti, Georg, 261  
 Sommer Ribeiro, José, 209  
 Sontag, Susan, 21  
 Sousa, Ângelo, 92, 107, 109, 110  
 Sousa, Ernesto de, 107-112, 174, 193, 196, 222, 228, 236, 237, 284, 289, 291, 292, 294, 306  
 Sousa, Rocha de, 90, 93  
 Sousa-Cardoso, Amadeo, 98  
 Spoerri, Daniel, 18, 19  
 Storr, Robert, 47  
 Stringari, Carol, 69  
 Szeemann, Harald, 27, 109  
 Szènes, Arpad, 85

Tamayo, 118  
 Tanguy, Yves, 11, 12  
 Tàpies, Antoni, 121  
 Tatlin, Vladimir, 8  
 Tavares, Alberto, 110  
 Tavares, Salette, 197, 199, 200, 203-208  
 Télèmaque, Hervé, 17, 309  
 Temkin, Ann, 56  
 Tinguely, Jean, 18, 19, 59, 60, 140, 272, 275, 310, 311, 313  
 Tobey, Mark, 11, 306  
 Torres, Felix González, 65  
 Trotsky, 119  
 Truitt, Ann, 24  
 Tucker, William, 24  
 Valente, Pulido, 88  
 Vall, Renée Van de, 42, 76  
 Vanderlinden, Barbara, 333, 346  
 Van Eyck, 191, 198  
 Velasquez, 198  
 Van Gogh, 51  
 Varela, Artur, 110  
 Vasconcelos, António Pedro, 174  
 Vaz, Fátima, 93  
 Velez, Maria, 102  
 Veloso, Agostinho, 103  
 Verley, Jean Luc, 314, 320  
 Vesci, Maria Emanuela, 52  
 Vespiera, Marcelino, 85, 99, 105  
 Viana, Eduardo, 95, 100  
 Vicente Todolí, 209  
 Vieira da Silva, Maria Helena, 85, 95, 272  
 Vieira, Ana, xvi, 58, 99, 100, 102, 108, 110, 112, **189-218**, 358, 359  
 Vieira, Borba, 191  
 Vieira, João, xvi, xx, 75, 92, 99, 102, 108, 110, 112, 192, 193, **269-302**, 306, 358  
 Villeglé, Jacques, 18, 140  
 Viñas, Salvador Muñoz, 59, 363  
 Viola, Bill, 71, 262  
 Viola, João, 107  
 Viollet-le-Duc, 53  
 Volent, Paula, 56  
 Voss, Jan, 143, 272, 306, 307  
 Vostell, Wolf, 292  
 Wandschneider, Miguel, 177, 180, 184-187  
 Warhol, Andy, 16, 192  
 Wegen, D. H. van, 39, 46, 50  
 Weiner, Lawrence, 28  
 Wesselmann, Tom, 16  
 Wetering, Ernst van de, 51  
 Weyer, Cornelia, 50, 353, 354  
 Whiteread, Rachel, 48  
 Wilke, Hannah, 338  
 Woolf, Virginia, 339  
 Wright, Frank Loyd, 87  
 Young, La Monte, 23, 27  
 Zimbro, Manuel, 151, 153, 154, 156, 157, 161-164, 318, 322